أكاديمية الفنون
وحدة الإصدارات
مسرح (٢٦)

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS






الأراجوز

مسرح خيال الظل التركى

تأليف : متين أند
ترجمة : د. منى حامد سلام



مراجعة : د. أمين حسين الرباط
مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون

أكاديمية الفنون
وحدة الإصدارات
مسرح (٢٦)

ACADEMY OF ARTS

الأراجوز

مسرح خيال الظل التركى

تأليف : متين أند
ترجمة : د. منى حامد سلام
مراجعة : د. أمين حسين الرباط
مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون

ترجم هذا الكتاب عن الأصل الإنجليزي

KARAGOZ

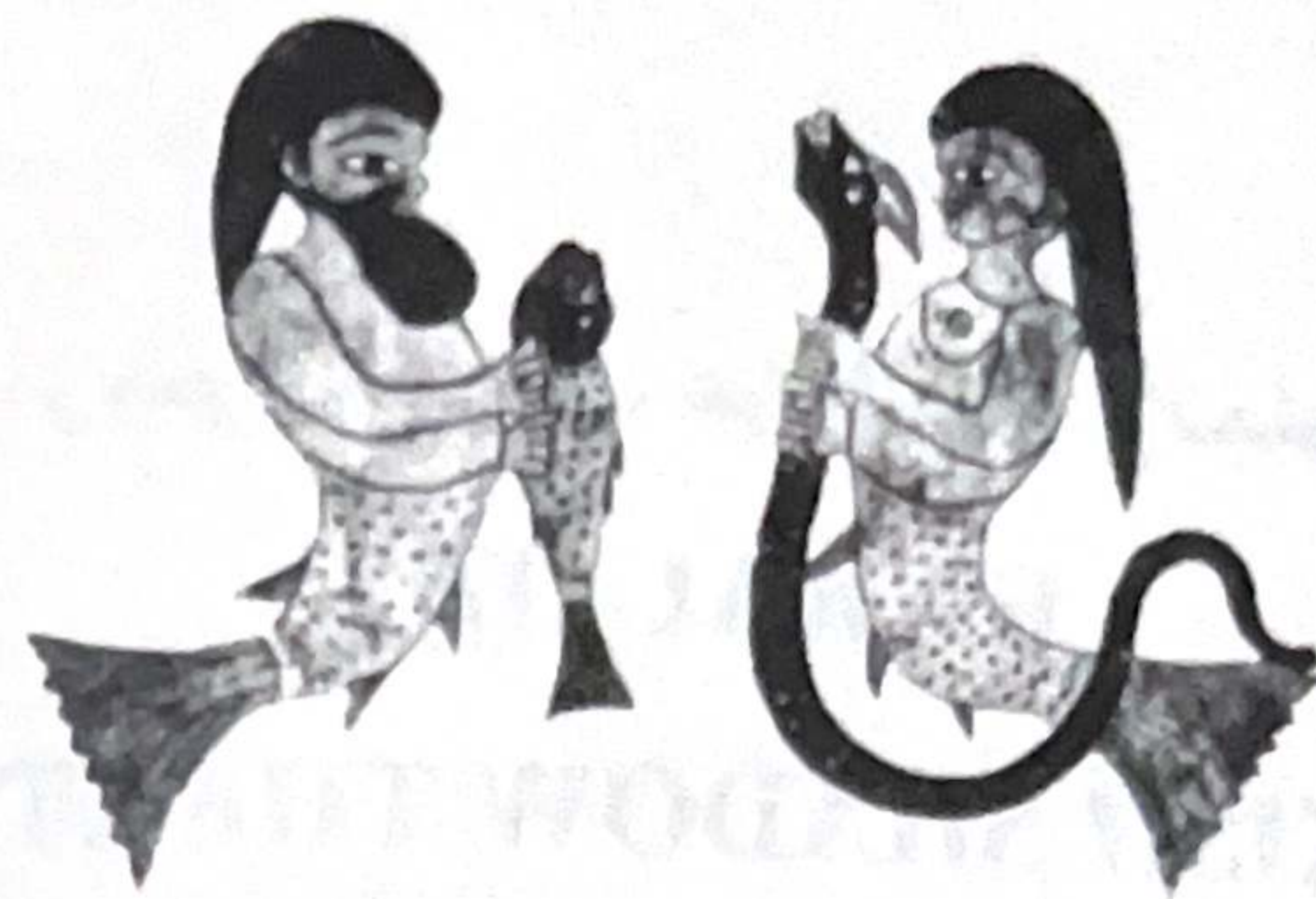
TURKISH SHADOW THEATRE

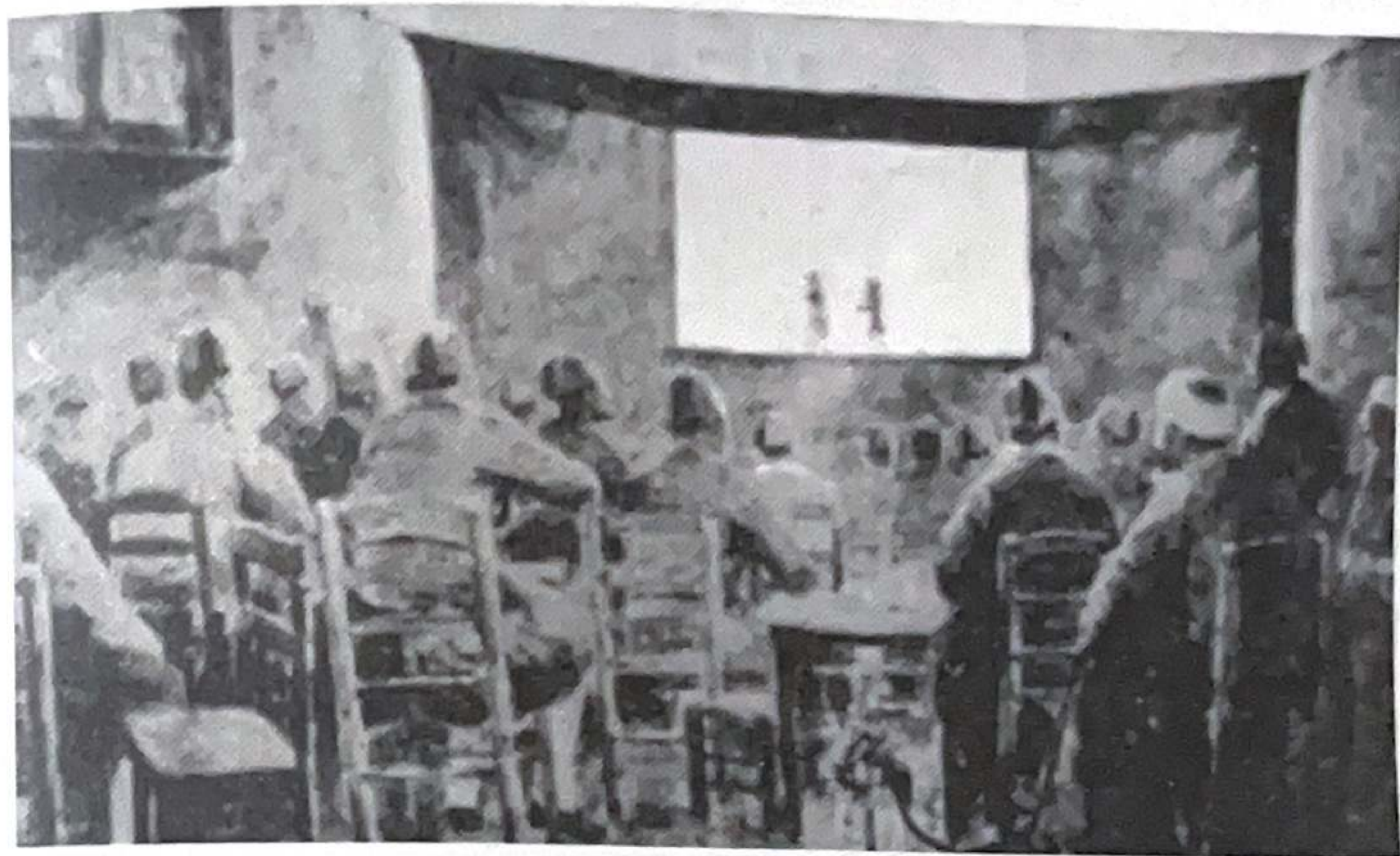
by

Metin And

1979







بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

إن التساؤل عن طبيعة مسرح خيال الظل في تركيا لا يتوقف . وقد نما هذا المسرح من خلال التقاليد الفنية العريقة في تركيا . وهو مصدر سحر وحيرة لأجيال من الرحالة الذين أتوا إلي الشرق الأوسط. والأراجوز علي الأخص قد جذب العديد من الباحثين وأثار حماسهم في نفس الوقت .

وإذا أخذنا في الاعتبار الاهتمام الذي يحظي به فن العرائس وخيال الظل الآن في العالم كله لأدركنا مدي أهمية هذا الكتاب للقارئ العادي إلي جانب أهميته للمتخصصين في هذا الفن . ففي الفترة الأخيرة ظهر من جديد الاهتمام بمسرح خيال الظل الأسيوي .

واليوم نجد أن الكثير مما يقدم في الراديو والتليفزيون والسينما وفي مختلف وسائل الإعلام الحديثة من الأشكال الدرامية التقليدية المحببة هو امتداد وبديل لفن الأراجوز . ولهذا فمن المؤكد أن فن الأراجوز قادر علي تقديم مساعدات عظيمة للفن المسرحي الحديث الذي يبحث دائما عن كل ما هو جديد.

والكاتب يود أن يشكر كل الباحثين الذين كرسوا أنفسهم بحماس شديد لدراسة الأراجوز. وعلي الأخص : جورج جاكوب (Georg Jacob) ، تيودور مينزيل (Theodor Menzel)، وإجنازس كونوس (Ignazs Kunos) ، وهيلموت ريتير (Hellmut Ritter) . وعلي الرغم من أن الوقت كان مناسبا لهؤلاء الباحثين كي يعطوا اهتمامهم للنواحي المختلفة لفن الأراجوز ، إلا أنهم اهتموا بمعالجتهم للموضوع من ناحية كونه أدباً شعبياً فقط ، وأهملوا عملية تحويله إلي فن مسرحي ، ولهذا نجد أنهم لا يلقون الضوء بدرجة كافية علي طبيعة فن الأراجوز فى مسرح خيال الظل التركي . والعمل الحالي يعالج بعض الشيء هذا النقص عندما يركز علي أن الأراجوز

هو قبل كل شيء فن مسرحي ، وأن التركيز علي دراسة الأراجوز من وجهة نظر دون الأخري كان أساسه التحيز المشار إليه آنفا. وعلي الرغم من أن المادة المقدمة هنا تعتمد علي أعمال قد سبق نشرها ، وعلي حقائق معروفة ، بدون أي محاولة لتقديم نتائج محددة ، فإن هذا البحث يقدمها بطريقة جديدة تختلف جذريا عن طريقة تناول الموضوع في الأبحاث السابقة .

تقديم : تقاليد المسرح التركي الأربع

يعتقد حاليا أن المسرح التركي قد تطور من خلال نفس البواعث الدينية والأخلاقية والتعليمية لتقليد تصرفات الإنسان ، والتي صاحبت نمو المسرح في البلاد الأخري وعلي الأخص في بلاد اليونان قديما . فمسرح الظل الذي تملأ الأبعاد الثنائية لشاشته الأبعاد الثنائية لشخصيتين كان له مكانه المرموق في تركيا وفي أغلب البلاد التابعة للإمبراطورية التركية . وحتي نفهم مكانته دعونا نلقي نظرة علي التقاليد الرئيسية في المسرح التركي. وهي مسرح الفولكلور التركي، والمسرح الشعبي ومسرح طبقة البلاط ، والمسرح الغربي. وحتي نفهم مسرح خيال الظل التركي يجب أن نضع هذه التقاليد تحت الدراسة .

١- تقاليد مسرح الفولكلور :

إن طبقة الفلاحين في تركيا التي تكون ثلاث أرباع عدد السكان هي أكثر طبقة متجانسة ومعبرة في هذا البلد ، وقد حافظت عبر القرون الطويلة علي شخصيتها المتميزة . فانعزال القري فى تركيا ساعد علي المحافظة علي الأشكال الفريدة لرقصاتهم التقليدية وعلي عروض العرائس ومسرحياتها. ففي أيام الأعياد والمهرجانات تقدم الدراما الفجة بمصاحبة الغناء والرقص والتمثيل الصامت . وهذه غالبا تمثل تركة موروثة من الطقوس الدينية القديمة التي تتوارثها الأجيال . وقد تكون قد انبعثت من طقوس شامانية (Shamanistic) تنتمي إلي منطقة أورال آلتيك (Ural-Altaic) التي هي مسقط رأس الشعب التركي ، أو ربما تكون جزءاً من فولكلور الحضارة الـ (Phrygian) أو حضارة الحيثيين (Hittite) في الأناضول . ويعتقد أيضا أن كثيرا من مسرحيات الفلاحين في الأناضول نبعت من احتفالات قدماء المصريين الدينية في (Eleusis) وفي أماكن أخري . وهذه الدراما غالبا ما تحتوي علي عناصر رمزية.

وعلي الرغم من أن هذه المسرحيات تقدم اليوم للترويح عن النفس فقط فهي من حين لآخر تعرض مثل هذه العناصر الرمزية . ولكن بسبب الإضافات والتجديدات

والتلف الذي تعرضت له خلال القرون ، والزيادة والنقصان في عدد الشخصيات لم تعد هناك نسخ من الممكن أن تأخذ كمقياس ثابت لهذه المسرحيات .

وهناك حدثان تعتمد عليهما هذه المسرحيات . الأول هو المعركة المميتة التي يقتل فيها أحد المتحاربين ثم يرجع بعد ذلك إلي الحياة سواء بمساعدة الطبيب أو بمساعدة السحر . وقد يكون هذا من الآثار الباقية من طقوس عالم النبات في مهرجان (Dionysios)، حيث كان يقتل إله النبات ، أو قد يكون مستمدا من الأيام التي كان يقتل فيها الملك الذي بلغ سن الشيخوخة كي توهب للتربة حياة جديدة . ولكن ليس هناك شك في أن موضوعه هو رمز درامي للعام المنصرم ثم ميلاده مرة أخري كعام جديد .

والحدث الآخر هو خطف فتاة ثم عودتها إلي أصدقائها وأقربائها وأمها الحزينة . وهنا بدون شك مقتبس عن قصة بيريسفون (Persephone) التي خطفها بلوتو (Pluto) ثم جمع شملها مرة أخري مع أمها ديميتر (Demeter) . وهو يرمز إلي دورة النبات في الطبيعة ، أو الموت ثم الحياة التي تليه كما كان يقدم في (Eleusis).

وفي هذه الدراما الفولكلورية يحدث حزن عام في القرية عند موت القاتل أو خطف الفتاة ، ثم يتبعه فرح غامر ببعث الأول حيا أو رجوع الثانية . وتشاهد ثلاث حوادث متسلسلة في هذه الاحتفالات التي تتبع فصول السنة : ١- المعركة أو المسابقة . ٢- الموكب أو الجد في البحث عن مطلب معين . ٣- الدراما نفسها التي تقدم بواسطة تقمص الشخصيات أو تقليد الحيوانات .

وتتم المجموعة الأولي غالبا بواسطة الحركات الصامتة التي تمثل المعركة بين مجموعتين أو فردين . وهذه من بقايا طقوس بلوغ مرحلة الرجولة التي يواجه فيها الخصمان بعضهما البعض في صراع رمزي كالذي يحدث بين الموت والحياة ، أو الظلام والنور ، أو الشتاء والصيف ، أو السنة المنصرمة والسنة الجديدة ، أو الأب

والإبن ، أو الملك العجوز والملك الشاب . وغالبا ما يشتمل العرض الدرامي في الأناضول علي أحد الأعراب الذي يلبس جلد غنم أو نعجة أسود اللون ويمثل الليل أو الشتاء . ويبدو التباين بينه وبين خصمه واضحا حيث يلبس خصمه جلد غنم أو نعجة أبيض اللون ويكون ذا لحية بيضاء .

أما الموكب أو مسلسل البحث عن مطلب عزيز فيمثلها رجال يلبسون جلود الحيوانات ويدهنون وجوههم باللون الأسود ويتنقلون من بيت إلي بيت . والمسرحية التي تلي هذا قد تحدث احداثها داخل أحد هذه البيوت أو أمامها . وهي أحيانا ما تشتمل علي الرقص والغناء . وجميع هذه المسرحيات تقريباً لها نفس الخصائص مثل طلاء الوجه باللون الأسود . وهم هنا يتبعون تقاليد المسرحيات الدينية اليونانية التي كان الممثلون يدهنون وجوههم فيها بالهباب الأسود . وهناك خصائص أخري توحي بالطقوس القديمة لدينيسيس (Dionysios) ومثل استعمال أقنعة الوجه ، ولبس ذيول الثعالب، وجلد النعاج أو الأغنام ، ومواكب بلوغ مرحلة الرجولة وما يصاحبها من الطقوس الجنسية الساخرة ، أو امرأة عجوز تحمل مهد لطفل . وحتي أدوار الممثلين قد يقوم بها أشخاص تنكروا في هيئة الحيوانات .

وكل منطقة في تركيا ، وكل قرية لديها رقصتها الخاصة بها . وعدد هذه الرقصات تقريبا ألف وخمسمائة رقصة ، وبعضها يشبه التمثيل الصامت . ويمكن تقسيم هذه الرقصات إلي خمسة أنواع : التقديم الدرامي لتصرفات الحيوانات ، والروتين اليومي للحياة في القرية ، وتمجيد الطبيعة ، والنزال (بالسلاح أو بدون السلاح) ، والغزل .

وحتي يومنا هذا مازالت هذه الدراما الفولكلورية من عروض العرائس والرقصات تحتوي علي مصدر كبير للطاقة الفنية التي يجب علي تركيا أن تستغله لو كانت تريد حقا أن تبني أساسا قويا لتقاليد مسرحها القومي .

٢- تقاليد المسرح الشعبي :

ولقد تطور المسرح التركي في منطقتين جغرافيتين بالتحديد : في إسطنبول القديمة وفي المدن عموما ، وفي القري . وكان المسرح الشعبي هو وسيلة الترفيه للطبقة المتوسطة فى المناطق الحضرية . وكان يقدمه للجمهور ثلاثة أنواع من المحترفين هم : الممثلون ، الرواة ، والعرائس (خيال الظل والدمي) . وكانت خصائصه هي التقليد والمحاكاة للهجات الغريبة ، وتقليد الحيوانات . وكان يقوم بهذا التقليد شخصيات يطلق عليها (taklit) في ملابس معينة وبرقصات معينة وبأسلوب معين معروف لدي الجمهور الذي كان يتعرف عليهم بمجرد ظهورهم . وكان الكوميديون ومحركو العرائس يحفظون بعض العبارات المعروفة (بعضها أبيات من الشعر) وكانوا يمثلون مواقف من الحياة مستعملين المصطلحات السائدة في عصرهم . ولم يكونوا يعتمدون في عروضهم علي خصائص معينة أو علي المناظر . وكان الرجال يلعبون أدوار النساء . ولم يكن هناك مكان خاص لتقديم هذه العروض ، بل كانت تقدم في أي مكان متاح مثل : الميادين العامة ، وفي الأعياد والمهرجانات القومية ، وفي الأفراح والأسواق ، وفي ساحات الحانات ، وفي المقاهي ، وفي الخمارات ، وفي المنازل . وكان كل شيء يقدم علي أنغام الموسيقي : (المصارعة ، وعروض السحر التي كانت تقدم علي موسيقي الرق) . ولم يكن في هذه المسرحيات أي موضوع معين بل كانت تعتمد علي الإضحاك الذي ينتج مثلا عن ضربات العصي ، أو علي المونولوجات أو الحوار المفعم بالتورية ، والأستجابات السريعة ، والنكات الفجة ، وإزدواج المعني ، وسوء التفاهم ، والأمثال السائرة . ومن الواضح أنه كان هناك قواعد معينة لتنغيم الكلمات . وكان غالبا ما يتخلل هذه العروض الغناء والرقص .

وفي الواقع نحن لا نعرف أي شيء عن المسرح التركي في الأناضول فيما بين القرنين الثاني عشر والرابع عشر . فأول ما وصل الينا هو ملحوظة قالها الإمبراطور البيزنطي مانويل باليولوجوس الثاني (Manuel Palaeologos) عندما سجل انطباعه بعد زيارته لبلاط السلطان بيازيت (Beyazit) في حوالي الفترة التي

سبقت عام ١٤٠٧ ، وقد أشار إلي فرق من الموسيقيين والمغنيين والراقصين والممثلين. ومن أقدم العبارات التي تصف هذه العروض الدرامية العبارة التي توجد في ملحمة الشعر النثري الأليكسياد (Alexiad) لأنا كومينا (Anna Commena)، الابنة الكبري للإمبراطور أليكسيوس كومنينوس (Alexius Comnenus) التي تصف كيف سخر الممثلون في بلاط السلجق (Seljuk) من أبيها الذي كان يعاني من النقرس بالكلمات الأتية : لم يعان من قبل الامبراطور مثل هذا الألم .... كانت قدماه تؤلمانه ، وأصبح هذا الألم مصدرا للكوميديا . فكانوا في البداية يقلدون الإمبراطور ، ثم يصورونه وهو راقد علي الأريكة ويتخذونه مصدرا للفكاهة . وقد أثارت هذه الألاعيب الصبيانية ضحكات البرابرة .

ويعطي هذا الوصف بعض مظاهر الغريزة الدرامية عند الأتراك السلاجقة في القرن الثاني عشر . وقبل تقديم مسرحية أورتاويونو (ortaoyunu) ، وهي كوميديا تركية ، نستطيع أن نجد آثار للفن الدرامي التركي في المسرحيات الهزلية ، وهي مسرحيات مرتجلة تعتمد علي الأحتمالات المضحكة في الملبس وفي الشخصيات وفي المواقف البدائية . وكان تقليد الحيوانات يلعب دورا مهما في هذه العروض ، وكان الغزال هو الشخصية الرئيسية . وكان هناك أيضا المسرحيات الهزلية التي تقدم في الشوارع كلما توفر جمهور من المشاهدين . وكانت هذه المواقف غالبا معدة مسبقا ، وكانت تقدم أمام المحال والمنازل ، وكانت غالبا مرتجلة ، ومحشوة بالنكات وليدة اللحظة . وكان الممثلون يقلدون رجال السلطة مثل الحراس ، وجامعي الضرائب ، والباحثين عن الثروة ، وكانوا يغيظون أصحاب المحال بالنكات ليحصلوا منهم علي بعض النقود .

وبمرور الوقت أصبحت هذه العروض البدائية الهزلية سواء كول كامباني ، وأويونو (Kol (Company (Plays) Oyunu ، أو Meydan Oyunu (Plays in the round) ، أو مسرحيات المحاكاة الساخرة Taklit Oyunu (Mimicry Plays) أصبحت تعتبر Ortaoyunu من

المسرح الكوميدي الراقي . ولم يستعمل المسرح التركي المنصة المرتفعة لتقديم العروض قبل أن يتأثر بالمسرح الأوروبي . وكان الراقصون يمثلون في نفس الوقت لإدخال السرور علي المشاهدين . وكانوا ينتمون إلي مختلف الحرف والفرق التي كانت تسمي cemaat أو Kol . فكل من شاهد الأراجوز وخيال الظل قد لاحظ التشابه بين شخصياتها والكوميديا التي تقدمها والجو المحيط بها وبين هذه ال Ortaoyunu . والفرق الوحيد هو أن الأولى تستخدم العرائس والثانية تستخدم الممثلين . ولكن تقاليد ال Ortaoyunu انهارت تحت تأثير الغرب ، وتحولت إلي نوع آخر من التمثيل المسرحي المرتجل يسمي Tuluat .

ومن الممكن أن تسمي ال Ortaoyunu . بمسرح تقديم العروض التي تخلو من الأوهام ، هذا إذا أخذنا في الاعتبار نوعية الإعداد وجمهور الحاضرين . فالممثل يحتفظ بشخصيته كممثل ويظهر إدراكه لهويته هذه للجمهور . والجمهور لا ينظر إليه كممثل يتصنع شخصية حقيقية بل كممثل فقط . والمنطقة التي يدور فيها التمثيل غير منفصلة عن المشاهدين ، فلا يوجد خط فاصل بينهما ، وبالتالي لايوجد الحائط الشفاف الرابع . والمسرحية تقدم بدون أي مناظر تقريبا وتقدم فى وسط دائرة يحيط بها المتفرجون . والممثل الرئيسي في هذا العرض غالبا ما ينتهك كل القواعد التقليدية للتمثيل الدرامي . وعروض ال Ortaoyunu (مثل عروض مسرح خيال الظل والراوي) لايوجد بها حبكة مسرحية بالمعني الذي قصده أرسطو . فهي تأخذ شكلا متحررا (open from) . فهي غير مرتبطة الأحداث ، ولا تتطلب تركيزا في مشاهدتها . فكل حدث منفصل . وبالتالي كان من الممكن أن يتبدل مكان الحدث في العروض المختلفة أو تضاف أحداث أو تنقص حسب تفاعل المشاهدين أو حسب ما يقرره لاعب العرائس أو الممثل بدون أن يتأثر مجري الحوادث . ومازال هناك تشابه كبير بين الأراجوز وبين الموضوعات التي كان يقدمها ال Ortaoyunu من حيث أسماء بعض العروض والسيناريو .

والنوع الثاني للمسرح الشعبي التقليدي هو القصة الدرامية التي يقصها راوي واحد

يطلق عليه اسم المداح . وهو ماهر في تقمص الشخصيات وتقليد حركاتهم وأصواتهم ولهجاتهم . والنوع الثالث هو الأراجوز بشكليه : مسرح العرائس ، وخيال الظل . وهذا هو ما يهمنا في هذا الكتاب .

٣- تقاليد مسرح البلاط :

بخلاف باقي البلاد الأسيوية لا يوجد في تركيا مسرح متميز للبلاط وحتي دخول الحضارة الغربية كان مسرح البلاط يقلد فقط المسرح الشعبي . وكان يقدم فيه بالطبع عروضاً لتسلية حكام القرون الوسطي . وكان البلاط هو الراعي للفرق المسرحية والراقصين والممثلين والرواه والمهرجين والسحرة ولاعبي العرائس . وكانوا يقدمون عروضهم لطبقة البلاط الراقية فقط ولهذا فقد كانوا أكثر ثقافة وأكثر رقيا . ولكن البلاط كان يرعي في المناسبات أيضا بعض العروض خارج القصر مثل مولد الأمير أو ختانه ، أو في مناسبات الزفاف الملكي ، أو عند تولي حاكم جديد للحكم أو الإنتصار في الحرب أو السفر من أجل غزو جديد ، وعند وصول سفير أجنبي أو ضيف جديد إلي البلاد . وكانت هذه المناسبات تستمر فترة طويلة قد تمتد إلي أربعين يوما وليلة من الاحتفالات . وقد كانت هذه الاحتفالات تخدم عدة أغراض منها تسلية البلاط والعامة، وتْرك انطباع بالعظمة علي العالم كله . وكانت هذه الأحتفالات تشمل المواكب، والأنوار ، والألعاب النارية ، وألعاب الفروسية والصيد ، وأيضا الرقص والموسيقي وقراءة الشعر وعروض البهلوانات والمهرجين . وكانت العروض تقدم علي العربات المزينة ذات المنصات المغطاة بالقماش . وكانت كل عربة تحمل فئة معينة من الحرفيين وتقدم عرضا يمثل هذه الفئة . وكانت المقدرة الفنية في هذه العروض تظهر من خلال امتزاج كل الطبقات التي تمثل المجتمع التركي . وفي القرن ١٩ ، عندما بدأت تركيا تتأثر بالغرب، بدأ السلاطين في بناء المسارح في قصورهم . فقد بني السلطان (Abdulmecit) في عام ١٨٥٨ مسرحا بجوار قصر ال (Dolmabahca) ، وبني السلطان عبد الحميد في عام ١٨٨٩ مسرحا فى قصره (Yildiz Palace) . ومازال هذا المسرح موجودا . وكانت العروض المسرحية للهواة

والمحترفين تقدم علي هذين المسرحين . وفي عام ١٩٠٩ عزل السلطان عبد الحميد من العرش وترك المسرح مهجورا بعد أن كان قد قدم فيه عددا من العروض.

٤- تقاليد المسرح الغربي :

إن تطور المسرح الغربي التركي مازال شيئا حديثا . ومن الممكن أن نحدد مراحل ثلاثاً لتطوره . وهذه الفترات لا يحدها فقط التطور الفني للمسرح ، ولكنها أيضا تعكس التغيرات السياسية والدستورية في البلاد . ١- الفترة الأولي من عام ١٨٣٩ إلي عام ١٩٠٨ . ويمكن أن نطلق عليها فترة الاستبداد والتنظيمات . ٢- والفترة

الثانية من عام ١٩٠٨ إلى عام ١٩٢٣ وهي فترة ثورة عام ١٩٠٨ . ٣- والثالثة من ١٩٢٣ إلي الآن وهي فترة الجمهوريين .

١- فى عام ١٨٣٩ تم إصدار فرمان جالهان . والغرض من هذا الفرمان هو القيام ببعض الاصلاحات . وقد كان له تأثير جذري علي النظام الدستوري في تركيا . وفى نفس العام تم بناء أربع مسارح في إسطنبول . وقد قدم الأرمنيون وبعض الأجناس الشرقية لاسطنبول أول تجاربها في المسرح الغربي المقدم باللغة التركية ، والذي تم اقتباسه بحيث يناسب الذوق التركي الذي كان معتادا علي الفن الشعبي المحلي . وقبل بداية النشاط الأرميني كان المسرح الغربي يقدم في عروض خاصة فقط فى منازل العاملين في السفارات الأجنبية ، وكانت تقدمه فرق أجنبية زائرة وفرق للأوبرا ، وكانت هذه الفرق تستعمل لغتها الأم . ولكن في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر كون الأرمن فرقتين مسرحيتين وكان لهاتين الفرقتين جمهور أوسع من المشاهدين . الفرقة الأولي تسمي الشرق ، والأخري تسمي فاسبورجان . وكانت هاتان الفرقتان تقدمان عروضا مترجمة ومقتبسة عن المسرحيات الغربية . وكانت تقدم باللغتين الأرمنية والتركية .

وكان أهم ما قامت به هذه الفرق ذات الطابع الأرميني التركي هو ما قدمته فرقة المسرح العثماني علي مسرح جيديك باشا فى إسطنبول . وقد كان يرأس هذه الفرقة

أرميني يسمي أجوب فارتوفيان (Agop Vartovyan) . وقد مهدت هذه الفرقة لقيام المسرح القومي التركي الحقيقي عندما قدمت ممثلين أتراك ، وأعطتهم أجرا عن التمثيل ، ووقعت معهم عقودا ، وكذلك عندما قدمت مسرحيات تركية . وعلي الرغم من أن هؤلاء الممثلين لم يكونوا يؤدون الأدوار الرئيسية فقد كان لهم تأثير كبير علي العروض . فقد كانوا يصححون نطق اللغة التركية للممثلين الأرمن وفي نفس الوقت كان الكتاب الأتراك مشغولين بتصحيح مصطلحات الترجمة حتي تصبح صالحة للتقديم علي المسرح . وقد اهتم الطلبة في الجامعات أيضا بالمسرح التركي وقدموا له المساعدات ، وشارك في تقديم المساعدات أيضا الكثير من رجال السياسة الأتراك ورجال الدولة .

ولكن الذي أعطي الدفعة الأولي لكل هذا هو الأرميني أجوب الذي استطاع أن يحقق توحيد الأهداف الأرمنية والتركية . وقد توج هذا كله بأن أعلن إسلامه . فقد كرس فرقته لتقديم العروض باللغة التركية في عام ١٨٦٨ ، وفي شهر إبريل في نفس هذا العام قدم أول عرض باللغة التركية . وكان هذا العرض لمسرحية سيزار بورجيا (Cesar Borgia) التي ترجمت من اللغة الفرنسية . ولكن المسرحيات المترجمة لم تترك انطباعا كبيرا علي المشاهدين ، فسارع أجوب بإنتاج تراجيديا مأخوذة عن الرواية الرومانسية ليلي وميكنان (Layla and Mecnun) للمؤلف مصطفي أفندي . وشهد العام التالي رواجا للمسرحيات التركية الأصلية .

وبما أن جمهور المشاهدين بالنسبة لجميع المسارح كان قليلا فقد طلب جولو أجوب من الحكومة التركية أن تعطيه حق إحتكار لإنتاج الدراما باللغة التركية . وقد منحه الوزير علي باشا الكبير (The Grand Vizier Ali Pasha) احتكاراً لمدة عشر سنوات تبدأ من ١٦ مايو ١٨٧٠ . ولكن هذا المنتج الارميني كان ملزما بأن يفتتح عدة مسارح في أماكن مختلفة في إسطنبول في خلال مدة معينة . وكان هناك منذ البداية بعض الممثلين الأتراك ولكن لم يكن هناك ممثلات بسبب التقاليد الإسلامية التي تمنع النساء من أن يظهرن علي المشاهدين . وقد ساعد هذا بالإضافة إلي عدة عوامل أخري في تأخير ظهور المسرح التركي الذي ينبع من البيئة التركية .

وعندما منع المنتجون الآخرون من تقديم عروضهم في إسطنبول توجهوا إلي الولايات الأخري بتشجيع من بعض رجال الدولة . وأنشآت عدة مسارح مثل مسرح أدانا (Adana) الذي أنشأه رجل الدولة الشاعر زيا باشا (Ziya Pasha) الذي أحضر فرقة من أسطنبول ، وأيضا مسرح في ترابزون (Trabzon) الذي أنشأه الحاكم علي بيك الذي كان هو نفسه كاتبا ؛ ومسرحا في بورسا (Bursa) وأنشأه الحاكم أحمد فيفيك باشا (Ahmet Vefik Pasa) الذي اقتبس كل روايات موليير تقريبا للغة التركية ، وأدار مسرحه هذا بنفسه . فكان يمرن ويدير فرقته ويشجع الكتاب الموهوبين علي كتابة المسرحيات .

أما في إسطنبول فسريعا ما واجه الاحتكار الذي فرضه جولو أجوب منافسة من فرقة الأوبرا التي قررت أن براءة الاحتكار التي مع أجوب لا تسري علي العروض الموسيقية . ثم واجه المنافسة أيضا من الممثلين علي مسرح Ortaoyunu الذي تكلمنا عنه من قبل . وقد استعمل مسرح Ortaoyunu كل أنواع الحيل كي يقدم المسرحيات في الأماكن المغلقة وكذلك في الأماكن المفتوحة . فقد إتهموا أجوب بأنه لم يف بإلتزامه ببناء عدد من المسارح وبأن أنواع العروض التي يقدمها كانت مرتجلة بدون نص ولهذا فهي ليست من الأنواع التي نص عليها في الاحتكار . وهكذا تم وضع أول بذرة للمسرح الذي لديه القدرة علي أن يستمد ثراءه من التقاليد المحلية بدلا من الإستعارة والترجمة أو تقليد الأدب الأوروبي . وبهذا المسرح القائم علي الإرتجال الذي كان يحشو موضوعاته المبهمة بتفاصيل الأحداث المحلية والحوادث التي تنشر في الجرائد وتتناقلها الألسنة تمكن Ortaoyunu من أن يعطي هذا الجيل Commedia Dell Arte أو كوميديا فنية تقع فيما بين المسرح التركي التقليدي والمسرح الأوروبي المستورد . وفي عام ١٨٨٤ عاني النشاط المسرحي في تركيا من فترة خمول عندما ألغيت فرقة المسرح العثماني فجأة بأمر من السلطان .

٢– الفترة التالية لتقاليد المسرح الغربي في تركيا هي فترة النهضة التي استمرت من عام ١٩٠٨ وهو عام الثورة والمطالبة بالدستور ، حتي عام ١٩٢٣ وهو عام إعلان الجمهورية . وقد كانت هذه فترة انتقال مهمة مليئة بالصراعات السياسية ليس بالنسبة

للإنجازات التي تمت فيها فقط ولكن بالنسبة إلي محاولات توجيه المسرح والنهوض به . وكانت الشهور الأولي من عام ١٩٠٨ شهورا مليئة بالتوتر والإثارة . فقد قوبل النظام الجديد بالفرح . وشارك المسرح في هذا الحماس باختيار عروض مناسبة لهذه المناسبة . وقد انتعشت حركة بناء المسارح طوال فترة الخمس عشرة سنة التي استمرت فيها ثورة ١٩٠٨ . وقد كانت هذه المسارح تفتح وتقفل وتغير من أسمائها ومن إدارتها في فترات وجيزة ، ولم يتمكن بعضها من أن يبقي سوي مدة بسيطة . وكثيرا ما كانت الخطب السياسية والمظاهرات تحل محل العروض الدرامية عندما يشتعل حماس المتفرجين بالأفكار الحرة الجديدة . وفي هذه الفترة تم السماح للمسرحيات التي كانت قد منعت في أيام السلطان عبد الحميد لإشعال غضب الجماهير ضد نظام الحكم السابق. وكان النوع المسيطر علي المسرح التركي هو عروض المناسبات. وكانت أحداثها تقع في تركيا المعاصرة ، وكانت الشخصيات من الشباب التركي قواد الثورة التركية والأعضاء البارزين في حزب الإتحاد والترقي (The Union and Progress Party). وكان هؤلاء يصورون علي أنهم هم المواطنون الصالحون أما الموالون للسلطان عبد الحميد فكانوا يصورون علي أنهم هم الانتهازيون والأشرار . فكان كتاب هذا الزمان يعتبرون المسرح وسيلة للتقليل من شأن النظام السياسي السابق من جهة ، ولإضفاء المديح علي الإصلاحات الدستورية من جهة أخري . وهكذا استمر هذا الطوفان من هذه المسرحيات الرديئة .

وقد كان المسرح أيضا أداة فعالة لرفع الروح المعنوية للمدنيين والعسكريين علي السواء . وقد تتابعت الحروب بطريقة مذهلة في هذه الفترة . ومن ضمنها : الحرب بين إيطاليا وتركيا في عام ١٩١١ ، وحرب البلقان في عام ١٩١٢ ، والحرب العالمية الثانية ، ثم أخيرا حرب الاستقلال التركية . ونتيجة لهذا قدمت سلسلة من المسرحيات ذات الأحداث غير المترابطة ولكنها وثيقة الصلة بالحرب والمواقف الناجمة عنها . وكانت هذه المسرحيات تمجد كفاح الشعب التركي ضد أعداءه . وتناولت بعض المسرحيات الأخري التاريخ التركي وأسبغت المديح علي أبطال تركيا القدماء الذين دافعوا عنها . وكانت هذه المسرحيات تركز علي الوحدة الوطنية والاستعداد للحرب

وعلي زرع الثقة في النفوس . وكان الاتجاه السائد هو تقديم الأحداث الجارية في صورة درامية مما أدي إلي ظهور مئات المسرحيات التي لم تترك سوي إنطباع وقتي .

خلال هذه الفترة حدثت بعض التغييرات الجوهرية فى المسرح التركي : أولا بالنسبة للصعوبات التي واجهها المسرح التركي من الدين والسلطة ، والتي لم تكن تسمح للنساء المسلمات بالظهور علي المسرح ، (والتي كانت قائمة حتي هذه الفترة) . ولكن فى عام ١٩١٩ ، ولأول مرة ، ظهرت علي المسرح فتاة تسمي أفايف (Afife) . وعلي الرغم من أنها واجهت في بداية مستقبلها الفني العديد من الصعوبات لكنها صمدت وعاشت حتي رأت النساء الأخريات وهن يسرن في نفس الدرب الذي أشعلت جذوته . وقد أدي المثل الذي ضربته هذه الفتاة إلي تحرير المسرح من هذا الأفق الضيق .

ثانيا : شهدت هذه الفترة إرساء مدرسة للدراما والموسيقي في أسطنبول . فقد قرر عمدة اسطنبول أن ينشيء كونسرفتوار ودعي أندريه أنطوان (Andre Antoine) للحضور إلي تركيا لتنظيم العمل فيه . وقد قبل أنطوان القيام بالمهمة . وفي عام ١٩١٤ بدأت أول مدرسة للمسرح في تركيا . وفي عام ١٩١٦ بدأت في تقديم عروضها للجمهور ، ولكنها تحولت بمرور الوقت إلي مسرح أكثر من كونها مدرسة للفن المسرحي . وتحدد سنوات الإعداد هذه تاريخ إنشاء مسرح البلدية في اسطنبول الذي مازال يعمل حتي الآن ، وله عدة مسارح في اسطنبول .

٣- الفترة الثالثة فقد سجلت مساهمة الكتاب المسرحيين والرجال المرموقين في نمو الحركة المسرحية . وقد قوبل الكتاب والممثلون الذين ظهروا خلال فترة الجمهورية بالترحيب .

وتمتد الفترة الثالثة من إعلان الجمهورية في ٢٩ أكتوبر عام ١٩٢٣ وحتي يومنا هذا . فقد أدي إعلان الجمهورية والقيام بإصلاحات ١٩٢٥ - ١٩٢٨ إلي فتح صفحة جديدة لاقت فيها النواحي الثقافية والفنون الدرامية الاستحسان والتعضيد من السلطة . وبدأت الاصلاحات بإحياء اللغة التركية وبإعادة اكتشاف التاريخ الثقافي لتركيا وإعادة

تفسيره . وقدكان المسرح أداة فعالة في تقديم نواحي الثقافة القومية والشعبية مثل اللغة العامية والتاريخ القومي والفولكلور للجمهور . وقد اعتبرت الدولة الفن الدرامي عاملا أساسياً في تحديث تركيا وقامت بمسئولياتها كاملة فى ضمان المستقبل الفني للممثلين . وقد ساعد كونسرفتوار الدولة الذي أنشيء في أنقرة في عام ١٩٣٦ لتدريب الممثلين والممثلات ومغني الأوبرا وراقصي الباليه علي سرعة تطور الفنون الدرامية . فعندما ينتهي الممثل من دراسته فى هذه المدرسة يصبح عضوا فى فرقة الدولة للمسرح التي تعتبر من العلامات البارزة فى الفترة الحالية . وتمول الحكومة هذا المسرح وهو تابع لوزارة الثقافة . ويحقق بيع التذاكر أيضا جزءا من التمويل . وأسعار التذاكر رخيصة جدا ، حوالي خمس سعر نيويورك . وهكذا يحقق مسرح الدولة في تركيا الاستقرار للعاملين في هذا المجال ويتيح لهم فرص للعمل . وعلاوة علي ذلك فهو يوفر للجمهور مسرحا يعمل بصفة دائمة . ويقدم مسرح الدولة عروضه اليوم علي سبع مسارح ، أربعة منها في أنقرة ، وواحد في اسطنبول ، وواحد في بورسا ، وواحد فى أزمير . وقد كان هناك جدال حول مدي فاعلية هذا المسرح الذي يقوم علي دعم الدولة . فقد كان البعض يري أن توفير الأجر والمعاش المضمون للممثلين سيحولهم إلي موظفين عموميين ، وسيسبب العجز للممثلين الشبان عندما يقتل طموحهم ويطفئ جذوة مواهبهم . ولكن مسرح الدولة قدم فى السنوات العشرين الماضية عددا كبيرا من المسرحيات بداية من سوفوكليس حتي البي (Albee) وقدم أيضا العديد من الدراميين الأتراك . ويعتبر هذا تاريخا مشرفا . ولكن لم يصل المسرح مؤخرا إلي المستوي المطلوب من حيث الجودة كمسرح قومي . وبدأ مسرح الدولة وكذلك العديد من المسارح الخاصة فى إرسال الفرق في جولات لمدة شهرين فى جميع أنحاء البلاد .

وإنشأت فرقة Halkevleri (ملاذ الشعوب) في عام ١٩٣١ ، وعهد إليها بمهمة ثقافية هي مهمة تحرير الجماهير من خلال برنامج متوافق من المشروعات الأدبية والفنية والدرامية . وعلي الرغم من نجاح هذه الفرقة فقد توقف نشاطها لأسباب

سياسية . وبعد هذه الفترة التجريبية ظهرت الحاجة إلي إعادة تنظيم هذه الحركة وتوجيهها فى المستقبل إلي إنشاء المسارح الإقليمية المختلفة .

ويقتصر النشاط المسرحي في تركيا تقريبا علي مدينتين هما اسطنبول وأنقرة . والأخيرة هي أكبر مدن تركيا . ويوجد بها ما بين عشرين إلي خمسة وعشرين مسرحا علاوة علي خمسة المسارح التي تمتلكها الحكومة المحلية . والمسارح التي يملكها ويديرها القطاع الخاص في اسطنبول تعتبر دورا للمتخصصين والمحترفين . ولا تعطي الدولة أي دعم لهذه المسارح ولاحتي فى صورة تخفيضات ضريبية . ويوجد في أنقرة عدد قليل من المسارح الخاصة علاوة علي مسارح الدولة الأربع . ويختلف عدد هذه المسارح الخاصة من موسم إلي موسم . وقد زاد مؤخرا العرض علي الطلب بسبب التليفزيون . ولهذا غالبا ما يكون نصف مقاعد هذه المسارح خاليا . وأجور الممثلين أقل مما هو مفروض ولا توجد لهم نقابة لتحمي مصالحهم . وهكذا علي الرغم من نشاط الحركة المسرحية فى تركيا مؤخرا فمن الملاحظ أن هذا النشاط هو ظاهرة سطحية فقط .

ولكن من جهة أخري فقد شهدت العشرون سنه الأخيرة سرعة متزايدة في إنتاج الأعمال المسرحية مما ساهم في النهوض بالمسرح التركي . فقد بدأ الكتاب فى تحويل الأضواء من المشاكل الاجتماعية في تركيا إلي موضوعات أكثر شمولا . وتمكن هؤلاء الكتاب من أن يحققوا نجاحا أكثر ممن سبقوهم من أجيال الفترة الجمهورية . وكتاب هذه الفترة يستخدمون أسلوب الواقعية السيكلوجية لسترندبرج (Strindbergian) حيث تقدم الشخصيات القصة في مجتمع مغلق . وغالبا ما تكون هذه المسرحيات صدي لما قدمه أبسن (Ibsen) ولكن بدرجة أكثر سطحية وبدون نفس التعمق والإحساس بالمجتمع . وبعض المنتجين والكتاب المجددين في الفترة الحالية أنتجوا مسرحيات تعبر عن الغربة (alienation) ، أو عن الأساطير القديمة، أو الأساطير الشعبية ، أو عن التاريخ المحلي أو تاريخ الحضارات القديمة ، وهذه المسرحيات الأخيرة تكتب بالشعر . وكتب بعض الكتاب بأسلوب بريخت وقدموا أفكاره التي تنادي

بأن أبطال هذه المسرحيات ليسوا أفرادا منعزلين ولكنهم أعراض لمرض المجتمع وفشله . ويبدي بعض هؤلاء الكتاب اتجاها متطرفا عندما يظهرون عبث المجتمع الذي أنتج مثل هؤلاء الأبطال . ويفضل هؤلاء الكتاب الموضوعات التي تصور مأساة الرجل العادي ، وبيئة الطبقة المتوسطة ، ومرارة الحياة لعائلات الطبقة المتوسطة والطبقة العاملة ، والمناطق الريفية ، ويركزون علي الجوانب التعيسة والمعاكسة في الحياة ، ولكنهم يوحون في كتاباتهم أن هناك ما يمكن أن يفعل لعلاج هذه النقائص . والكاتب الناجح هنا هو الذي يجمع بين فن الشعر والكتابة المسرحية ، ويعتمد علي اللسان المحلي والعادات والتقاليد المحلية ، والخصائص التاريخية التي تطورت نتيجة لعبقرية الشعب المحلية بدلا من القوالب والمؤثرات الأجنبية . ومؤخراً بدأ بعض الكتاب في تناول الثقافة الغربية لا كمثال يحتذي به ولكن علي سبيل المقارنة فقط. وبعض الكتاب (مثل مؤلف هذا الكتاب) يعتقدون أنه ليس من الضروري أن يتم مزج الحضارتين التركية والغربية ، بل إن الحاجة ملحة لإعطاء المسرح هوية قومية . وقد تناول بعض كتاب المسرح هذه الأفكار التي تركز علي الجنس التركي بطرق مختلفة . وهذا هو أيضا موضوع كتابنا هذا . وكتاب (الأراجوز) يساهم في هذه الناحية كمصدر إلهام مهم في تطور هذه الحركة كما سنري فى الفصل الختامي .

مصادر مسرح خيال الظل التركي ومراحل تطوره

لقد انتشر مسرح خيال الظل من الشرق الأقصي مارا بيافا (Java) والصين والهند حتي وصل إلي تركيا غربيا . ولكن بعض الدراسين أمثال بيهيلد لوفر (Berhold Laufer) ، وهيرمان ريتش (Hermann Reich) ادعوا أن مسرح العرائس أو خيال الظل بدأ أساسا في منطقة البحر الأبيض المتوسط ثم انتشر بعد ذلك جهة الشرق. ولكن هذه النظرية ليست مقبولة لعدة أسباب أهمها أنه لم تصل إلينا أي معلومات عن وجود مسرح الظل فى بلاد اليونان القديمة أو في الدولة البيزنطية . والآن أصبح متفقا علي أن هذا المسرح جاء من آسيا متجها غربيا . ولكن الجدال مازال قائما بخصوص الطريق الذي سلكه حتي وصل إلي تركيا .

وحسب نظرية الدكتور بيشيل (Pischel) فإن الدراما الهندية تمتد جذورها إلي فن العرائس في الهند . وفن العرائس هذا نبع أيضا من الهند وامتد غربيا إلي أوروبا . وقدم الدكتور جورج جاكوب (Georg Jacob) أيضا نظرية مبنية علي أساس نظرية الدكتور (Pischel) وهي أن الغجر الذين خرجوا من الشمال الغربي للهند منذ حوالي ألف عام قد عبروا من خلال آسيا إلي أوروبا . ومن المحتمل أنهم قد جلبوا معهم مسرح خيال الظل ، وأنهم عندما توقفوا في آسيا الصغري عملوا علي نشر هذا الفن في تركيا . ولكن نظرية الدكتور (Pischel) أثبتت عدم فاعليتها بسبب الغموض الذي يحيط بمسرح خيال الظل الهندي . فهذا المسرح موجود فقط في جنوب آسيا ، بينما الغجر الذين أشار إليهم قد هاجروا من الأجزاء الشمالية للهند . ولكن هناك العديد من المصادر التي تعضد نظرية الغجر . والأراجوز نفسه من الغجر . فهو يظهر أحيانا كحداد ، وعلاوة علي هذا فإن رسماً للأراجوز في هذا الكتاب يظهره في صورة أراجوز يبيع شوايات ومساكات ، وهذا هو العمل الرئيسي للغجر في تركيا . وملخص ما سبق أنه علي الرغم من عدم وجود دليل كاف علي نظرية جاكوب فإنه لايوجد أيضا سبب لرفضها كلية .

لقد وضع المسرح التركي للعرائس تحت الدراسة منذ زمن طويل ولكننا اكتشفنا مؤخرا أنه لا يوجد مسرح واحد فقط للعرائس بل هناك عدة أنواع من مسرح خيال الظل، وأربعة أنواع مميزة من مسرح العرائس . وبمعني آخر فلا يوجد أي نوع من أنواع المسارح السابقة لم تجربه تركيا . وسنؤكد أن مسرح العرائس كان معروفا في تركيا في القرن السادس عشر قبل أن يعرف في أي مكان آخر . وهناك بعض اللبس في استعمال كلمة عرائس والكلمة العربية خيال الظل . فهذه الكلمة تعني حرفيا الخيال أو المرآة ، ولكنها بلغة المسرح لا تعني سوي التقليد (mimicry) فأحد المبشرين الأسبان ويدعي بيدرو دي ألكالا (Pedro de Alcala) أشار في قاموسه العربي (Vocabulista Arabigo (Granada , 1505)) أن Lu'b-i hayal تعني memos contrahezedor في اللغة الأسبانية ، وهي مسرحية أو فصل تمثيلي يعتمد علي التقليد وتستعمل كلمة خيال فى تركيا لتعني مسرح خيال الظل ومسرح العرائس . ولكن البعض اعتبروا أنها تشير فقط إلي خيال الظل . فالعروسة أو الدمية التي تحرك بالخيوط التي تسمي تيركيستان كادير خيال (Turkestan ,Cadir Hayal) تعني مسرحية الخيمة ، قد فسرت خطأ علي أنها مسرح خيال الظل الذي يقدم عروضه في خيمة . ونتيجة لهذا الفرض الخاطئ استنتجوا أن مسرح خيال الظل جاء إلي تركيا من وسط آسيا . وبالمثل فالعرائس التي تحرك بالخيوط Hqyme-i- Sebbazi (وهي تعني حرفيا خيمة المسرح الليلي) قد ظن خطأ أنها مسرح لخيال الظل بما أنها تقدم أثناء الليل . فالكاتب حسين فايز كاشيفي (Husain Vaiz Kashifi) وهو من أهل باهيهاك (Bahigaq) استعمل عرائس المسرح بطريق رمزية في كتابه (Futuvvetname) الذي يتناول علم الأخلاق الذي يعطي دروسا في الأخلاق ويعرف حقيقتها. وفي هذا الكتاب تناول عروض العرائس التي كانت تقدم في أمته بالتفصيل وأشار بوضوح إلي أن عرائس القفاز كانت تقدم بالنهار ، أما عرائس الخيوط فكانت تقدم في عروض المساء .

أما النصوص التركية القديمة فهي لا تقع في نفس الخطأ : فهي تضيف كلمة zull وبمعني آخر فكلمة خيال Hayal مثل كلمة suret تستعمل لكل من مسرح خيال الظل ومسرح العرائس . ولتحديد كونها مسرحاً للخيال يجب أن نقول (zill-i-hayal or hayal-i-zill) . ويوجد مخطوط بهذا المفهوم يرجع إلي القرن السادس عشر في قصر توبكابي (Topkapi) . وهو يحتوي قائمة بأسماء اللاعبين وأسماء الفرق التي ينتمون إليها . وهي تحتوي الكثير من المواضيع التي قد يكون لها علاقة بمسرح العرائس أو مسرح خيال الظل . وحيث إن هذه الموضوعات يتناولها المخطوط في تسلسل مترابط فلا غبار علينا في أن نعتقد بوجود علاقة بينها . أولهما هو suretbazan ، والثاني هو hayal-i-has ، والثالث هو cemaati- piyade cadirlari والرابع هو hayal-i-zilciyan . وهنا نجد بجوار "hayal-i-has" "Suretbazan" الذي قد يكون نوعا من الدمي . ولفظ hayal-i-has قد يكون نوعا مختلفا من الدمي أو قد يكون لاعبي العرائس الذين يقدمون عروضهم للطبقة الأرستقراطية أو للقصر . ونفس الغموض يحيط بلفظ cemaat-i pivade cadirlari الذى يعني حرفيا (فرقة خيام عابري السبيل) . وكذلك وضع هذه المجموعة من اللاعبين بجوار لاعبي العرائس وخيال الظل يمكننا من أن نري بوضوح كيف أصبحت هذه الكلمة متعلقة بعرائس تركستان التي تسمي Cadir Hayal . وفي نفس هذه الفرقة التي ذكر أسماء اللاعبين بها نجد أيضا كلمة ayak Koklasi التي تعني دمية القدم : لقد أحضر رجلا آخر شيئا طوله وعرضه حوالي ذراعاً (ell) إلي داخل الميدان ومغطي بقماش أحمر . وقد جلس أمامه ثم ظل يدفع ويجذب برجليه وبذلك ظهرت في أعلاه مختلف الأشكال الغريبة . فكان هناك رجال صغيري الحجم وطيور وحيوانات ، وقد ظهر منهم فقط نصفهم الأعلي ، وظلوا يقفزون إلي الأمام وإلي الوراء.

وفي خلال القرن السادس عشر أشار المؤرخ المعروف مصطفي علي الجيليبولو (Mustafa Ali of Helibolu) إلي مسرح الخيال وأسماء zill-i hayal خيال الظل وعرف مسرحيات خيال الظل كمسرحيات ناطقة بدلا من المسرحيات الصامته

التي كانت تقدمها العروض الأخري . وقد يكون جواب هذه الأسئلة عند الرحالة التركي العظيم إفليا شيليبي (Evliya Celebi) الذي عاش في القرن السابع عشر . فبينما كان يستعرض اللاعبين المختلفين فى القرن السابع عشر ذكر نوعين من مسارح الظل ونوعين من مسارح العرائس . ولاتوجد لدينا أي وسيلة للتمييز بين نوعي مسرح الظل. وقد أطلق علي أحدهما hayal-i zilciyan ، وعلي الآخر hayal-i zill-i asvirciyan t . وتعتبر ترجمة فون هامير (Vib Gammer) لإفليا إلي الإنجليزية أكثر نفعا لأن ترجمته تمت في فترة أقرب مائة عام لإفليا عنا نحن الآن . فمن الممكن أن يقال عن ترجمته إنها تقدم الحقائق ويمكننا أن نقرأ فيها :

إن The pehlivan أو لاعبي الليل (Sebbazan) يقدمون les ombres chinioses . وفي العرض الثاني يقدم لاعبو الليل أشكالا ملونة (hayal tasvirciyan) ويستعملون في عروضهم المصباح السحري .

وعلي فرض صحة هذه الترجمة فإن الأولي كانت تقدم من وراء الستار مثل الأراجوز، أما الثانية فلم تكن تقدم من وراء الستار بل كانت تعكس علي ستارة أو مساحة شاشة مسطحه مثل السينما . وكلمة Kukla تعني في اللغة التركية عروسة. وقد أشار بها إفليا إلي نوعين من العرائس : أحدهما هو Kukla والآخر هو baskukla (العروسة الرئيسية) . وقد أهمل فون هامير ترجمة الثانية . هل الثانية هي نوع آخر من الدمي ، أم أنها تعني العروسة الرئيسية أو العارض الأول أو أهم عروسة في العرض ؟ لا يوجد لدينا جواب لهذا السؤال .

فنحن لا نعرف سوي القليل عن مسرح العرائس ، وعن الفرق بين مسرح العرائس وخيال الظل . فقد كان هناك أربعة أنواع مميزة من العرائس في تركيا . الأولي هي iskemle Kuklasi أو (العرائس الهزازة) التي كان يقدمها الغجر في عروضهم في الشوارع . ويتكون هذا العرض من واحد إلي أربعة أشكال تقدم فى صندوق الموسيقي ويربط بينهم خيط أفقي مار من خلال صدورهم ، ويربط هذا الخيط في عمود مثبت

علي حامل صغير . وعندما يشد العارضون الخيط تتحرك الدمي علي نغمات الموسيقي. والنوعان الآخران هما El kuklast أو عرائس القفاز ، و ipli kukla أو العرائس التي تحرك بواسطة الخيوط . ويقال إن أحد لاعبي العرائس الانجليز قد أحضرهما إلي تركيا في أواخر القرن ١٩ ، ويدعي توماس هولدين (Thomas Holden) . ولهذا نجد أن بعض العروض الحديثة مازالت يطلق عليها رسم هوادين لارتباطها بهذا الفنان .

ولكننا في وسط آسيا نجد أن كلا من عرائس القفاز والدمي يعرفان باسم kol karcak (أو عرائس القفاز) و Cadir Hayal (الدمي) . وقد تكون تركيا قد اقتبست هذه الأسماء قبل ظهور توماس هولدين بفترة طويلة . والنوع الرابع هو العرائس العملاقة . وهي أجسام هائلة تحمل غالبا في مواكب تسير في الشوارع ، ويختبئ داخلها رجال يحركونها . وبعض هذه الدمي كانت تصنع كي تؤدي الرقصات والبعض الآخر كان يقوم بالنواحي الدرامية في الموضوع . ونستطيع أن نجد العديد من الرسومات لهذه العرائس الضخمة في مجموعات الصور المصغرة القديمة لكتب الاحتفالات . وبعض هذه الدمي لها رأسان وبعضهما يحمل عرائس أصغر علي رأسها أو علي يديها . وتتحرك هذه العرائس الصغيرة منفصلة عن العرائس الكبيرة . ففي كتاب الاحتفالات الذي كتبه فيهبي (Vehbi) في القرن ١٨ Surmane [1] نجد صورا توضيحية لعرائس بالحجم الطبيعي تقريبا تمثل صبيانا راقصين يركبون عربة . ويقول النص إنها كانت تتحرك بواسطة قضبان ويحركها أشخاص يختفون أسفل العربة .

وحيث إن مسرح خيال الظل لم يأت إلي تركيا من وسط آسيا (فوسط آسيا وبلاد الفرس لم يكن لديهما مسرح خيال ظل) فيجب أن نبحث بدقة الأدلة التي تؤكد أن مسرح الظل في تركيا قد اقتبس من مسرح الظل في مصر في القرن ١٦ . فعندما ضم السلطان سليم الأول مصر إلي تركيا في عام ١٥١٧ أمر بإعدام آخر السلاطين

(١) مخطوطة بها ٤٣٧ صورة مصغرة .

المماليك. وقد تم تنفيذ هذا الأمر وأعدم السلطان طومان باي شنقا في ١٥ أبريل ١٥١٧ علي باب زويلة . وقد راقب السلطان سليم الأول من قصره في جزيرة الروضة الذي يطل علي نهر النيل عرضا لخيال الظل يمثل إعدام آخر سلاطين المماليك وقطع الحبل مرتين أثناء عملية الشنق . ولقد سر السلطان سليم بهذا العرض لدرجة أنه كافأ مقدمه بثمانين قطعة ذهبية وبقفطان مطرز ، وقال له عندما أرجع إلي إسطنبول ستحضر معنا حتي يري ابني مسرح خيال الظل. وكان ابنه الذي عرف بعد ذلك بسليمان العظيم حينذاك في الحادي والعشرين من عمره . وقد ذكر هذا في كتاب تاريخ مصر (The Egyptian Chronicle) الذي كتبه ابن أحمد بن إياس الذي كان شاهد عيان علي هذه الأحداث . و الواقع أن السلطان أخذ معه عند رجوعه إلي تركيا مجموعة من اللاعبين . وبعد ثلاث سنوات من تولي سليمان العرش أرسل ستمائة من هؤلاء المصريين إلي بلدهم مرة أخري . ومن المحتمل أن لاعبي خيال الظل كانوا من ضمن هؤلاء . وهناك أدلة أخري تشير إلي أن لاعبي خيال الظل المصريين شوهدوا في تركيا في القرن السابع عشر . فعندما تزوجت اخت السلطان أحمد جيفهيرهان (Gevherhan) من أوكوز محمد باشا (Okuz Mehmet Pass) في يونيو ١٦١٢ دعي بعض لاعبي خيال الظل المصريين لإحياء هذه المناسبة . وكان ضمن هؤلاء لاعب العرائس المصري الشهير داوود العطار (Davud El-attar) الذي شاهده السلطان أحمد الأول وهو يعرض في إديرني (Edirne) . وهذه المعلومات مسجلة في مذكرات مانيفي (Manevi) .

وفي مخطوط Surname-i- Humayun ظهر بمصطلح haya Ibazan عدة مرات ، وهو لفظ يستعمل لوصف أنواع مختلفة من عروض العرائس . ويحوي هذا المخطوط إلي جانب هذا ٤٣٧ صورة مصغرة لحفلة ختان ابن السلطان مراد الثالث (Murat III) في عام ١٥٨٢ . وهذا المخطوط يذكر بطريقة مطولة في أحد الفصول عرضا لمسرحية خيال الظل قدمها أعرابيان ، ولكن بدون إعطاء أي تفاصيل عن معني كلمة haya Ibazan . ويذكر المؤلف صراحة أثناء وصفه لهذا العرض أن خيال الظل شيء جديد . وبدون قراءة كتاب الاحتفالات كله من الممكن

أن تستنتج أن الكاتب كان يفترض أن الجميع في تركيا علي علم بأمر خيال الظل حيث إنه لم يقدم أي شرح له. ولكن الكاتب استرسل مع هذا في التعليق علي خيال الظل . وهذا يثبت وجهة نظرنا .

ويصف النص أن لاعبي العرائس بدأوا العرض بالدعاء لله وللسلطان من وراء شاشة مضاءة داخل خيمة مغلقة . وبعد هذا قدمت سلسلة من المناظر تصور رجلا يأكل ويتمايل برأسه ، ومركبا تبحر ، وتنيناً يلتهم الناس . ثم تقلب الرياح زورقا كبيرا . وخلال كل هذا يمكن مشاهدة أشجار الفاكهة وهي محملة بالفاكهة ، والمرج وهو مزدهر بالورود دون أن يأخذ في الاعتبار اختلاف فصول السنة . ويقدم العرض أيضا مأدبة يأكل فيها الناس ويشربون . وفي مرحلة أخري من العرض تقدم حيوانات متوحشة وهي تتصارع مع بعضها البعض . وفي نفس الوقت يغني أحد المغنيين ألحانا رائعة ، ويشاهد المحبون وهم يتنافسون علي حب فتاة جميلة . وتري كيف تأكل القطة الفأر ، وكيف يأكل طائر اللقلق الثعبان .

ويستعرض أحد الكتاب الألمان في كتاب نشر حديثا هذا الاحتفال ويقدم وصفا لأنواع عروض العرائس المتنوعة . وهو يصف أحد هذه العروض كما يلي : لقد جذب أحد الأشخاص منصة أو مسرحا إلي وسط الميدان . وكانت هذه المنصة تتحرك علي ست عجلات ولها ضلف خشبية . وكان لها في المقدمة فقط شاشة من القماش الأبيض. ولكن داخلها كان هناك عدة أضواء وهناك يمكن أن تري عدة أشكال يلقيها الضوء علي الشاشة بواسطة الظلال : فتري القطة وهي تأكل الفأر ، وطائر اللقلق وهو يأكل الثعبان، وتري أيضا شخصا يصطاد ويمشي بحذر .... إلخ.

وهذا التسلسل البصري يعتبر من خصائص مسرح الظل العربي القديم . وقد وصف لنا عمر ابن الفريد في كتابه Ta iyyat al-kubra الذي نشر في القرن الثاني عشر مسرح الظل بالتفصيل . ففي القصيدة التي كتبها وصف المناظر التالية : الطيور تغرد علي الغصون ، والجمال تعبر القفراء ، والسفن تبحر مسرعة علي اليم ، وهناك جيشان أحدهما علي الأرض والآخر في البحر ، وبه العديد من الرجال الشجعان الذين يلبسون

الدروع الحديدية وتحيط بهم أسنة السيوف والرماح . ويزحف الجيش الذي علي الأرض علي ظهور الخيول وعلي الأقدام ، فرسانا شجعانا ، ومشاة عنيدين ، وأشباحاً من الأرواح الخفية يمكنك أن تلمحها ، أشكالها غير أشكال الآدميين المألوفة. فالجن لا يحب الإنسان ، وفي مجري الماء يلقي الصياد الشبكة ويجذبها وقد ملئت بالسمك ، وتعد الزهرة فخا للطيور الجائعة لتسقط فيه وهي تبحث عن الحب ، والوحوش تدمر السفن في البحر ، والأسود في الغابة تتبع الفريسة ، وفي الجو الطير ، وفي القفراء تصطاد الحيوانات حيوانات أخري.

وإستمرت تقاليد المسلسلات البصرية في خيال الظل في تركيا طوال القرن ١٩ ، وخاصة الاسكتشات التي تحوي الحيوانات . فمثلا في القرن ١٧ وصف أحد الرحالة ويدعي كورنيليو ماجني (Cornelion Magni) في كتاب عن تركيا مسرح العرائس ثم مسرح خيال الظل . وقد قال وهو يشرح بالتفصيل : كانوا يظهرون رجالا وأشجار وخيولا وجمالا والعديد من الحيوانات الأخري بواسطة ضوء خلف الستارة ، وكان العديد من هذه المناظر يظهرهم في وسط المعارك . وفي القرن ١٩ وصف أحد الرحالة الإنجليز ويدعي ريتشارد جافي (Richard Davey) بالتفصيل عرضا للأراجوز شهده في اسطنبول . وأشار إلي تقديم اسكتش صغير قبل العرض :

... ظلت الشاشة لحظة أو لحظتين خالية ثم ظهر عليها شكل غريب علي ظهر جمل ومرق بسرعة عبر الشاشة تتبعه قطة تطارد فأرا . ولعبت القطة بالفأر لفترة ثم التهمته. وهنا صدرت عن فرقة الموسيقي أصواتا مفزعة ، كأنها صرخات مرتعشة ، يصاحبها خشخشة وكركبة من الواضح أن الغرض منها هو تصوير عذاب الفأر وهو في حجرة التعذيب داخل معدة القطة ، وتلاها دقات داوية للطبول ثم خفتت تدريجيا حتي ساد الصمت . فقد انتهت وجبة القطة . وقد سر المشاهدون من واقعة القطة للفأر لدرجة أنه سرت بينهم همسات الإعجاب باللغات الأوروبية وأيضا بالتركية .

ثم استرسل بعد هذا في وصف المسرحية نفسها . وتذكرنا هذه المسرحية بأفلام الكرتون لوولت ديزني التي تعرض قبل الفيلم الأساسي . وهناك أدلة تعضد الوصف

التي يقدمه . مثلا هناك مجموعات من العينات القديمة نوعيا لمسرح خيال الظل التركي مازالت موجودة في متحف Fur Volkerkunde في هامبورج بألمانيا ، وفي قصر توبكابي (Topkqapi) في اسطنبول – حيث تعرض اشكال لقطط وفئران وطائر اللقلق والثعابين بين العديد من الحيوانات .

وقد كان تقليد الحيوانات مصدرا مهما لأنواع أخري من وسائل الترويح مثل المهرج والراوي . وقد وصف إقليا أحد عروض التقليد الشهيرة في زمنه كما يلي :

لقد كان مشهورا ، ليس في تقليد الرجال ، ولكن في تقليد الحيوانات ، وعراك القطط والكلاب ، والقطط والفئران ، وصراع الديوك ، والخيول والجمال ، مع تقليد مختلف أصوات الحيوانات.

وبالإضافة إلي ذلك هناك أدلة موجودة في ثلاثة كتب من أدب العصور الوسطي العربي التي تتناول خيال الظل . فقد ألف محمد ابن دانيال حوالي عام ١٢٦٠ – ٧٧ ثلاث مسرحيات لخيال الظل يؤدي الحوار فيها بلغة النثر ، ومطعمة بالشعر والأغاني والنثر المقفي . وتبدأ هذه المسرحيات بمقدمة يشكر فيها مقدم الحفل الجمهور يدعو لله ويثني علي الرسول . ثم يدعو للسلطان بأسلوب مسرح الظل التركي . والمسرحية الأولي هي طيف الخيال Taif al-Hayal . وفي هذه المسرحية يريد البطل أن يتزوج وتجد الخاطبة له عروسه . وبعد الزفاف يرفع العريس الخمار عن وجه العروس فيكتشف برعب أنها من أقبح المخلوقات . وهي تذكرنا بمسرحية الأراجوز Sahte Gelin (العروس المزيفة) . وهي تذكرنا أيضا بمسرحية إبراهيم شيناسي زواج الشاعر التي تحدد بداية الدراما التركية . وقد اختارها البلاط لتقدم عند افتتاح مسرح القصر Palace Theatre عندما بني في عام ١٨٥٩ . وموضوعها هو محاولة السخرية من عادات وتقاليد الزواج .

والمسرحية التالية هى مسرحية Acib and Garib (الغريب والرائع) . ويظهر في هذه المسرحية أنواع مختلفة من الشخصيات وكذلك موكب طويل من مروضي الحيوانات علي نمط عروض الأراجوز . والشخصيتان الرئيسيتان أسيب وغريب

متباينان مثل هاسيفاد وأراجوز (Hacivad and Karagoz) في مسرح الظل التركي . والمسرحية التالية هي لمتيم (The Al-Mutayyam Love Stricken) المتيم وهي تقدم قزما يسأل العديد من الأسئلة الغريبة والمضحكة ، وهو يذكرنا بالقزم التركي Beberuhi وهو من أهم الشخصيات في مسرح الظل التركي . والمسرحية الثالثة تستعرض مثل المسرحية الثانية شخصيات مختلفة . أما الشخصية الرئيسية Al-Mutayyam المتيم فهو يناضل كي يفوز بالفتاة التى يحبها . وخلال محاولاته يشارك في صراع للديوك وصراع للكباش ومصارعة ثيران مع منافسة . وهذا يذكرنا بعض الشيء بمسرحة خيال الظل التركية Odullu or Karakoz (الصراع علي الجائزة) . ولذا فمسرحيات ابن دانيال تعطينا أدلة أخري علي أن مسرح خيال الظل التركي قد اقتبس عن الأشكال النمطية المصرية . وهذا لا يعود فقط إلي التشابه في الشكل وطريقة العرض والأفكار الأساسية بينهما ، ولكنه يعود إلي الأدلة الموجودة في مسرحيات ابن دانيال التى مازالت باقية. وإحدي هذه المسرحيات مازالت موجودة في مكتبة المخطوطات في اسطنبول في كتاب

Hekim Oglu Ai Pasa - Millet Kutuphanesi. وقد كتب في عام ١٤٢٤ – ١٤٢٥. وهذا يعني أن الأتراك قد سمعوا عن ابن دانيال منذ هذا التاريخ . وعلاوة علي ابن إياس، وهو الكاتب المصري الذي ذكرناه آنفا ومؤلف

(Egyptian Chronicle)، والذي أعطانا معلومات قيمة عن كيفية انتقال مسرح خيال الظل المصري إلي تركيا في بداية القرن ١٦ ، هو أيضا المسئول عن اقتباس أجزاء كبيرة من مسرحيات ابن دانيال الأولي لمسرح خيال الظل. فمسرحيات ابن دانيال مفعمة بمروضي الحيوانات وبمصارعة الحيوانات التي تعتبر كما أكدنا من قبل خاصية مهمة لمسرح خيال الظل المصري، وهذه الخاصية ساهمت فى تكوين مسرح خيال الظل التركي.

* * * * * *

وتلخيصا لما سبق لا يوجد أي دليل علي وجود مسرح خيال الظل فى تركيا قبل القرن السادس عشر . والدليل الوحيد لوجود هذا المسرح قبل هذا التاريخ هو الذي زودنا

به إقليا عندما وصف عرضا للعرائس في زمنه ويسمي Hasanzade . وهو يذكر أن جد هذا الرجل ويدعي Kor Hasan كان ممثلا في عصر بايازيد الأول الملقب بالصاعقة (Bayazid i, the Thunderbolt) أي خلال القرن الرابع عشر. ولكن إقليا لا يصف بوضوح ما إذا كان كور حسن محرك عرائس أم لا . وأيضا توجد الوثيقة التي أشرنا إليها في القرن ١٦ وقد ذكر فيها اسم كور حسن كأحد المعاصرين للقرن ١٦ الذين كانوا يعملون فى عروض العرائس .

وبقي سؤال واحد وهو مصدر مسرح خيال الظل فى مصر . هناك ما يدعو للظن بأن مسرح الظل في مصر قد جاء من جزيرة جاوا Java عن طريق العرب . فقد كان العرب يتاجرون مع هذه المناطق ويغيرون عليها مما جعلهم علي صلة دائمة بهذه المنطقة. وكان للعرب مستعمرات صغيرة في المدن الساحلية شرق آسيا . وقد عرفوا جزيرة جاوا Java حتي قبل أن يزورها الرحالة الشهير ابن بطوطة (Ibn Batuta of Tangier) . وقد دخل التجار العرب في الاسلام فيما بين القرنين السابع والعاشر ، وعرفت القصص العربية والفارسية المصرية فى المنطقة ، واستعمل لاعبي العرائس بعضها في مسرحيات الظل المستوردة من جزيرة جاوة (Javanese Shadow Plays)، وعلي الأخص في عدة أحداث من قصة (Hamzaname) . وهناك أيضا نقطة ستناقشها بعد ذلك هي أنه يفترض أن الأشكال الغريبة لجاوا (Javanse figures) كان السبب في وجودها هو أن السنة المحمدية كانت لا تشجع صنع أشكال فنية علي هيئة الإنسان .

ولكن هل كان لأهل جاوا تأثير علي خيال الظل التركي عن طريق مصر ؟ هذا سؤال من الصعب الإجابة عليه . وسأحاول أن أوضح الأدلة التي تؤيد هذا الرأي وأيضا التي تدحضه . والكفتان هنا متساويتان حيث لا يوجد لدينا أي أشكال تمثل عرائس الظل التركية .

١- مسرحيات جاوا لخيال الظل تعرض بواسطة ال (Dalang) وهو مدير العرض ويؤدي الحوار ويغير من نبرات صوته ليناسب كل شخصيات المسرحية وهو

يردد أدوار الشخصيات . و Hayalci or Hayali وهو الذي يدير عرض الأراجوز، هو نفسه ال (Dalang) ، حيث إنه يدير ويتحكم ويحرك كل العملية حسب ما يراه مناسبا . وكل ال (Dalang) وال Hayalci or Hayali يبدأ العرض بدعاء متصوف لعبادة الطبيعة .

٢- وفي هذه المسرحيات يضع ال (Dalang) في وسط الشاشة وقبل بداية المسرحية الشكل (kuyon or gunungan) . وهو غالبا ما يكون شكلا لشجرة الحياة . وهو يشبه الشكل التركي (gostermelik) وهذا الكتاب به عدة رسوم توضيحية لهذه الأشكال ، وبعضها أشكال مركبة . وهذه الأشكال المركبة قد تكون لجمل مكون من عدة حيوانات أو لجني (djinn) مكون من وجوه آدمية . وفي أحد الرسوم ظهرت هذه الوجوه علي الركبتين وعلي الجمجمة وتدلت الأخري من اليدين . وكل هذه تظهر من زاوية جانبية (profile) . وتمثل الرأس شكل الثعبان ، وهذا يعتبر من التقاليد القديمة للفن العثماني ، حيث يبني خليط من صور الحيوانات ووجوه الآدميين. وهذا يماثل استعمال الحروف الأبجدية في التقاليد التركية لبناء صورة مركبة من وجوه الآدميين والحيوانات والأشياء . وهذا منتشر في ممارسات عمل الصور الدينية في الإسلام وفي الهند . وهناك بنفس الطريقة Gostermelik آخر وهو vak-vak agaci أو نوع من شجرة الحياة . ويعتقد أن أصله يعود الي مدغشقر أو إلي سومطرة . وقد ذكر في كتاب epic suhname وفي كتب أخري .

٣- وتحرك العرائس التركية بواسطة قضبان أفقية ، أما عرائس جاوا فتحرك بواسطة قضبان عمودية . ولكن هناك وسيلتين للاستعاضة عن القضبان الأفقية المستعملة في مسرح خيال الظل التركي . أحداهما هي hayal agaci أو شجرة العرائس . ويستطيع محرك العرائس أن يحرك عروستين فقط في نفس الوقت أما لو احتاج إلي أكثر من عروسة فهو يستعمل هذه الوسيلة . وشجرة العرائس عبارة عن قضيب علي شكل حرف Y وتثبت هذا القضبان في فتحات علي حافة الشاشة السفلية . وتقف هذا القضبان عمودية . أما القضبان الأفقية فتوضع في شقوق هذه القضبان . وبذلك يستطيع لاعب العرائس أن يجعلها ساكنة عندما يضغط بصدره أو

بمعدته علي أطراف القضبان الأفقية التي تضغط بدورها علي الشاشة وبذلك تبقي العرائس ساكنة . ومن خلال استعمال مثل هذه الوسائل يمكن تقديم مشهد مزدحم بالعرائس . والجهاز الآخر يسميه لاعبي العرائس firdondu وهو عبارة عن محور دوار ، وهو مصمم كي يمكن العرائس من أن تستدير وتواجه الجهة الأخري ، وهذه الحركة لا تستطيع القضبان الأفقية أن تقوم بها . وهذا الجهاز يماثل الجهاز الذي يستعمل في العروض الصينية لخيال الظل. وهو مكون من قضيب من السلك مثبت في يد خشبية ، ويدخل طرفة المماثل في جيب من الجلد علي الحافة الخارجية ومن الخلف ، ويصبح كحمالة مربوطة بالعروسة . ويمكن للاعب العرائس أن يدفعه دفعة سريعة ليمكن العروسة من الاستدارة للناحية الأخري . ويوجد في متحف هامبورج ومتحف قصر توبكابي عدد من عرائس خيال الظل مثبت بها هذا الجهاز مما يثبت أن هذا الجهاز كان معروفا للأتراك منذ مدة .

٤- وتصنع عرائس جاوا بطريقة دقيقة . وهناك شبه بينها وبين العرائس التركية من عدة نواحي . ولكن العرائس التركية مصنوعة من الجلد الشفاف بينما عرائس جاوا مصنوعة من الجلد المعتم. وأهم اختلاف هو أن أشكال عرائس جاوا غريبة ومشوهة لدرجة مضحكة . والأنف علي الأخص كبير بدرجة غير معقولة . فيبدو منظرها الجانبي كمنقار الطائر . ويعتقد الباحثون أن هذا التشوه كان مقصودا نتيجة لتأثير الإسلام حتي تصبح التسلية المحبوبة هذه مقبولة بالرغم من مما تمليه السنه في الدين الإسلامي بالنسبة إلي تقديم الهيئات الآدمية . ولكن البعض يعتقد أنها كانت موجودة في هيئتها هذه حتي قبل الإسلام . ومن جهة أخري فوجوه العرائس التركية هي وجوه آدمية طبيعية وحقيقية . والدين الإسلامي لا يسمح فعلا بعمل الأشكال الآدمية بجميع صورها . ولهذا حاول الكثيرون من الكتاب والمفكرين ورجال الدين أن يجدوا سببا لوجود مسرح خيال الظل في البلاد الإسلامية بل ولشعبيته هناك . وهم يقولون إن عرائس خيال الظل ليست من دم ولحم . فطبيعة تصميم العروسة ساعد علي تبرير هذا السبب . فالعروسة المثبتة في خيط أو علي قضيب من خلال ثقب يسمح بمرور الضوء لا يمكن أن تعتبر خطأ كإنسان بدمه وشحمه . وقد شرح عمر بن الفارض (شاعر

الصوفيه الشهير) Umar Ibn al-Farid الكاتب العربي الذي ذكر سابقا هذا الأمر في كتابه Taiyyat al Kubra وقال إنه بما أن هذه الثقوب تسمح بمرور الضوء فلا يمكن أن تكون هذه الأشكال آدمية . وعلي هذا لا يمكن أن تعتبر كشيء يقلد أو يماثل الأحياء . وبذلك فهي لا تنافس قدرة الله علي الخلق . أما تناول تركيا لتقديم الأشكال الآدمية فقد كان أكثر تحررا . ففي ظل النظام التركي كان هناك ما يسمي بالفتوي وهي حكم في الشريعة يصدره المفتي ويحدد الرأي الرسمي للدين في مسألة العروض المسرحية . وقد كان هذا الحكم الشرعي يمنع فقط بعض أنواع العروض التي تقلل من احترام المؤسسات الدينية : مثل التعاليم الدينية أو الشريعة . مثلا كالمجون الذي يحث المشاهدين علي إهمال واجباتهم الدينية . ومجرد وجود مثل هذه الفتوي التي تحد من عروض التقليد وتقديم الشخصيات هو في حد ذاته دليل علي أن هذه العروض كان مسموحا بها بشروط . وقد أفتي أبو السعود أفندي Ebussuut Efendi وهو أحد كبار رجال الدين في القرن ١٦ بأن مسرح خيال الظل لا يتعارض مع الشريعة . وبالإضافة إلي ذلك توجد في تركيا منذ القدم تقاليد لرسم الجسم البشري . فمنذ القديم وجسم الإنسان يصور في مختلف الفنون . ولم تستمتع تركيا بخيال الظل فقط علي مدي القرون بل استمتعت أيضا بكل أنواع العرائس والدمي بدون أي همهمة احتجاج .

٥- وكما رأينا فعروض خيال الظل الأولي في تركيا كانت تبدأ بالرقص والصراع بين الحيوانات ، مما يذكرنا بتكعيبات العنب التي كان يعتليها الطيور والقرود والتي كانت تقدم في عروض جاوا الخياليه (Javanese fantastic vine) .

٦- وكل شخصية جديدة في عروض خيال الظل التركي كان يصاحبها وهي تقدم للجمهور نغمة معينة . وهذا أيضا من تقاليد مسرح جاوا حيث يتم التعرف علي الشخصية عند دخولها عندما تلعب الأوركسترا نغمة معينة .

وشخصية الأراجوز هي الشخصية الرئيسية في مسرح خيال الظل ، وعلي هذا الأساس فالمسرح نفسه يسمي مسرح الأراجوز. وهناك العديد من القصص الأسطورية

عن أصل الأراجوز . وأشهر هذه القصص هي القصة الشعبية التي تحكي أنه خلال عهد السلطان أورهان (١٣٢٦-١٣٥٩) كان هناك مسجد يبني في بورسة (Bursa) وكان البناء الذي يعمل في بنائه هو هاسيوات (Hacivat) ، أما الحداد فكان هو الأراجوز ، وكان الحوار بينهما مليئا بالفكاهة لدرجة أن العمل توقف في بناء المسجد . ونتيجة لذلك غضب السلطان جدا وأمر بشنقهما . ولكنه بعد ذلك شعر بالندم . ولذلك عمل أحد التابعين ويدعي Seyh Kusteri علي الترويح عنه بأن بني شاشة وحرك عليها عرائس تشبه الرجلين اللذين ماتا . وهذه الأسطورة تروي بعدة طرق . إحداها تقول إن كوستيري لم يستعمل الدمي ولكنه استعمل الشباشب . أو الخف بدلا منها . والآخر يقول إن الأراجوز وهاسيوات كانا من أصدقاء السلطان ولكنهما لسبب غير معروف أثارا غضبه فشنقهما . وهناك قصة أخري تقول إن هذا لم يحدث خلال عصر السلطان أورهان ولكنه حدث في عصر السلطان بيازيد (Bayazid) .ونسخة أخري من القصة تقول إن هاسيوات كان بقالا والأراجوز كان حدادا وكان محلاهما في مواجهة بعضهما في مدينة بورسا . وفي يوم من الأيام تسببت محادثتهما المليئة بالفكاهة في توقف العمل وفي إغلاق المسجد . فغضب الحاكم الكبير (The grand vizier) وأمر بقطع رأسيهما . وعند ذلك حمل هاسوات والأراجوز رأسيهما وذهبا ليشكيا السلطان. والقصة الأولي هي أكثر هذه القصص شعبية وهي تحكي في العديد من عروض مسرح الظل . ولكن إقليا عنده نسخة مختلفة من هذه القصة وهي كما يلي:

الأراجوز هو الشخص المرح وهاسيوات هو الفيلسوف الحكيم Hacivat (Haci Ayvad) هو الاسم المحرف ل Haci Ivaz الذي كان رسولا بين بورسا ومكة في عهد السلاجقة (Seljukides). وكان يسمي (Yorkca Celebi) ، وكان أجداده معروفين باسم Efeli Ogullari . وكانوا مشهورين بكلابهم الضخمة وبكلاب الصيد . والمثل السائر يقول : لماذا تصرخ مثل كلاب الصيد التي يملكها Efelioglu؟ فقد قتل قطاع الطريق Yorkca Halil Haci Ayvad عندما كان مسافرا من بورسة إلي مكة . ودفن عند Bedir Haci . وظل كلبه مع القتلة

وصحبهم إلي دمشق . وظل يقبل أقدام الرجال جميعا وهو يعوي ، ولكنه كان يهاجم الأعراب وهو ينبح ويعقر . ودهش الناس من هذه الأعمال الغريبة ، وقبضوا عليهم وفتشوا متاعهم ، فوجدوا متعلقات Efelioglu : المقلاع ، والبلطة ، وملابسه الملطخه بالدماء ، وحقيبة الخطابات . فثار الناس وشنقوا القتلة في ميدان Sinaniye. وبعد ذلك ربض الكلب تحت المشانق ولفظ أنفاسه . هذا هو أساس قصة Haci Ayvad .

أما الأراجوز فكان هو رسول قسطنطين آخر إمبراطور في الدولة اليونانية . وكان من الغجر الذين يسكنون في ضواحي Edirne ، في kikkilise ، حيث كان يعرف بالغشاش ذي الحديث الناعم . وكان اسمه بالكامل Karagoz Bali Celebi . وكان يرسل مرة كل عام إلي Alaeddin سلطان السلجق الذي كان يقيم في كونيا (Konya) . وكان يشترك في مسابقة هزلية للتراشق بالكلمات مع Haci Ayvad الذي كان يعمل رسول البلاط ل Alaeddin . وكان المقلدون يحاكون هذه المسابقات ويمثلونها ، وكانوا يقدمون فيها كل عناصر مسرح خيال الظل.

ولكن كل هذه القصص لا يعتمد عليها حيث إن الناس تناقلوها بعد حدوثها بأربعة قرون . ويدعي بعض الناس أن اسم الأراجوز الذي تعرف به مسرحيات خيال الظل في تركيا مستمدا من اسم الوالي المصري بهاء الدين قراقوش الذي كان صديقا حميما للسلطان صلاح الدين المشهور ، الذي أعطي لقراقوش وظيفة مهمة في مصر . وقد تعرض قراقوش لهجوم شرس في عام ١٢٠٩ من ابن ماناتي (Ebn Mannati) الذي هجاه بشراسة في كتابه كتاب العقول الفارغة ، الذي يخص قرارات قراقوش (The Book of Emptyhead, Concerning the Resolves of Karakush) ومن المفارقات الغريبة أن هذا المحارب الصنديد قد تحول في هذه الكتاب إلي شخص يتصرف تصرفات المغفلين . وقد جذب هذا إنتباه الناس لدرجة أن قراقوش أصبح علي مدي القرون التالية مصدرا للعديد من القصص الشعبية . وقد احتفظت هذه القصص بصفاتها السياسية الأصلية . ومن المفارقات أيضا أن الأراجوز

الذي يتصف بالعديد من الصفات المضحكة مثل الغباء والحماقة وعدم اللياقة يعتبر أيضا مثالا للشجاعة .

وعلي الرغم من كل هذه المحاولات لمعرفة أصل الأراجوز فلا يوجد لدينا حتي يومنا هذا دليل دامغ لتأكيد أصله . أولا فابن دانيال الذي عاش بعد قراقوش بمائة عام لم يذكره . وأيضا كلمة قراقوش تعني الطير الأسود ، أما كلمة أراجوز فتعني العين السوداء . وأخيرا فمسرح خيال الظل قد أطلق عليه اسم الأراجوز في القرن ١٧ ، أي بعد موت قراقوش بخمسة قرون .

أما Seyh Kusteri الذي يطلق عليه اسم المبدع والقديس الراعي لخيال الظل التركي ، فيشار إليه كثيرا في مسرحيات الأراجوز ، ويطلق اسمه علي الشاشة Seyh Kusteri Meydani وهناك أيضا عدة مراجع تشير إلي أنه عاش ودفن في بورسا. وكان Seyh Kusteri أصلا من بلاد الفرس حيث كانت مدينة تبريز (Tabriz) مكاناً لإلتقاء الحضارتين التركية الفارسية . وإعطاء الفضل لهذا الرجل في ابتداع مسرحيات خيال الظل سواء المكتوبة أو التي تناقلها الرواه هو ضرب من الأساطير . وحتي إفليا نفسه قدمه لا كمبتدع لخيال الظل ولكن كمبتدع لفن المزمار ، وهو نوع من الفلوت الذي كان يستعمل أيضا في خيال الظل . وكان لكل الحرف في الدولة العثمانية قديس راع يرعي شئونها. وكان هذا الراعي حقيقيا أحيانا وأحيانا لاوجود له. ولهذا فمن الممكن أن نعتبر Seyh Kusteri القديس الراعي لمسرحيات خيال الظل، ولاشيء غير هذا .

فمسرح خيال الظل التركي نتج عن مرحلة تاريخية أخذ فيها الأتراك هذا الفن من الدولة المملوكية في مصر . وقد أضاف مسرح الظل التركي إي هذا الكثير من حركات وأوضاع وملابس مسرح العرائس العثماني ، بالإضافة إلي الممثلين مثل المهرجين والراقصين المضحكين وكلاهما كان موجودا قبل مسرح خيال الظل . ونحن لا نعرف شكل عرائس الأراجوز القديمة ، حيث إن العرائس الموجودة الآن لا يزيد عمرها عن مائة عام . ولكننا ما زال لدينا مصدرثري من المراجع في الصور المصغرة التي تعود

إلي القرنين السادس عشر والسابع عشر . وهذه الصور تبين المهرجين والراقصين المضحكين الذين يتبعون أسلوب الأراجوز ليس فقط في ملابسهم وأغطية الرأس التي يلبسونها ، بل أيضا في حركاتهم والأوضاع التي اتخذوها . فمثلا هم يتحركون حركة جانبية ، ويحاولون أن يقدموا منظرا جانبيا علي قدر المستطاع ، وأيديهم مشبوكة في مستوي الصدر . كل هذا متطابق مع أشكال الأراجوز . ولم يكن هناك فقط عرائس مختلفة الأشكال للمهرجين ، بل كان هناك أيضا ما يمكن أن نسميه العرائس الحية ، حيث كان الممثلون يلبسون ملابس العرائس ويمثلون كأنهم عرائس عملاقة . وهناك أحد الصور المحفوظة الصغيرة وهي ضمن مجموعة مكونة من ٤٣٧ صورة تصور احتفالات عام ١٥٨٢ . ويظهر في هذه الصورة أشكال مختلفة من العرائس تقف تحت الخيمه Kiosk الملكيه حيث كان السلطان وحاشيته يراقبون الاحتفال . وفي هذه الصورة التي تضم أحد عشر شخصا يلبسون طراز الملابس السائد يوجد شخصان يلبسان ملابس ذات لون واحد ويبدو بوضوح أنهما أطول من الباقين وأن حجم رأسيهما كبير بالنسبة إلي جسميهما . وأيضا الوضع الذي اتخذاه أثناء المحادثة وهما يوجهان بعضهما البعض مما يذكرنا بالأراجوز وهاسيوات . وإذا فحصنا الصور بدقة نجد أن الأقنعة التي يلبسانها لاتغطي وجهيهما فقط بل تغطي رأسيهما أيضا . ويبدو أحدهما كأنه مبطن. وهما يلبسان أيضا قبعات كبيرة وتشبه ملابسهم العرائس التركية وأيضا خيال الظل . وإذا قارنا هذين الشكلين بالأربعمائة وثلاث وسبعين صورة الأخري التي تحتوي مئات من المهرجين والراقصين المضحكين لوجدنا أن هذين الشخصين قد صممت ملابسهما بطريقة قصد بها إظهارهما كعرائس . وقد كان مسرح الظل يستمد حركاته وأسلوبه من مسرح العرائس ومن المهرجين المعاصرين . ولكن هذا الاتجاه انعكس بعد ذلك. ففي الفترة التالية حاول الممثلون ولاعبو العرائس أن يقلدوا خيال الظل . ففي عام ١٦٧٥ وصف Abdi في كتابه الذي يتناول الاحتفالات التي صاحبت ظهور أولاد السلطان محمد الخامس في أدرين عروض الممثلين الذين كانت ملابسهم تشبه ملابس الدمي في مسرح خيال الظل . وبالإضافة إلي ذلك فقد ذكر إفليا أن طائفة الطحانين لبست قبعات تشبه القبعات التي يلبسها الأراجوز خلال العرض الذي قدموه . ويمكننا أن نستنتج أن مسرح العرائس وخيال الظل وكذلك

الممثلين كانوا يقتبسون من بعضهم البعض في الأسلوب وفي النواحي الفنية . وقد تطورت هذه الحركة من خلال لاعبي العرائس ، والسحرة ، والرواة ، والممثلين المتنقلين ، والمقلدين ، والموسيقيين ، والراقصين ، أو من خلال خليط من كل هذه الفنون . وهذا أيضا يفسر العلاقة الوطيدة بين الأراجوز و Ortaoyunu .

ونلاحظ هذا أيضا من النواحي البصرية لخيال الظل ومن حيث محتواه ، فهو بلا شك قد حافظ علي حيوية العلاقة بينه وبين الحضارة التركية الشعبية . فتقاليد فن الكوميديا استمرت دون انقطاع من الفترة القديمة للفكاهة التركية مارة بالسخرية والتقليد والكوميديا . ووجود هذه الخصائص بغزارة في فن الأراجوز مبعثه هذه الاستمرارية . فقد علق أحد الأجانب مرة قائلا :

الأتراك لديهم إحساس عظيم بالكوميديا . فنحن نجد بينهم من يحبون اللعب بالكلمات ، بالتراشق والتورية . هل أمضيت أمسية في صحبة المجتمع الراقي التركي ، وسمعت حديث المحدثين المحترفين عندهم (Musahibs) ، الذين يحضرون مجالس العظماء ، ويأخذون علي عاتقهم تسلية القوم ؟ إن هؤلاء المحدثين يتقنون فنون اللغة ، ولا يوجد من يبزهم في هذا الفن ، أو من يستطيع أن يروي هذه القصص بكل هذا اللطف والظرف .

وقد ألقي هيرمان رتش Hermann Reich في كتابه الذي لا ينسي الضوء علي نوع آخر من الفن الشعبي في تركيا . وهو يشمل التشابه الغريب بين فن mimus وفن التقليد قديما، وفن الأراجوز . وهذا التشابه يمثل حلقة مهمة في تتابع ال mimus الكلاسيكي وال Commedia dell'arte الإيطالية . ولهذا فقد خصص هيرمان فصلا كاملا للأراجوز . وهذا الفصل لا يتناول الأراجوز فقط بل يتناول كل أنواع الكوميديا التركية التقليدية . فمثلا بينما يقص هيرمان هذه القصة المضحكة ليبين استمرارية فن ال mimus الروماني من خلال Commedia dell'arte ، نجد أن نفس القصة قد نسبت إلي نصر الدين هوكا Nasreddin

Hoca الكاتب الفكاهي التركي العظيم . فيبدو أن نصر الدين كان قد قرر أن يعلم حماره فن الاستغناء عن الطعام حتي يقتصد فيما يصرفه . وقد قلل أكل الحمار تدريجيا . وعندما مات الحمار من الجوع قال هوكا : لقد مات حماري بعد أن تعلم فن الاستغناء عن الطعام.

وحسب ما قاله هيرمان فهناك علاقة مباشرة بين ال mimus الكلاسيكي وال Commedia dell'arte . وقد تعرضت نظريته للنقد لاعتبارات كثيرة . لقد انتقل فن التقليد إلي اسطنبول وحظي هناك بالحيوية لمدة طويلة في ظل الدولة البيزنطية . فكان مصدر سرور للمجتمع البيزنطي . وحسب ما يقرره هيرمان بعد أن سقطت اسطنبول في أيدي الأتراك في عام ١٤٥٣ هرب إلي الغرب العديد من رجال العلم ومن بينهم أهل الفن . وهكذا ازدهر فن التقليد في روما وفينسيا في هذا الوقت من خلال مجهودات هؤلاء الفنانين . ولكن أحيانا يكون من المستحيل إثبات حدوث التبادل الثقافي الذي لم يتم تسجيله وانتقل فقط علي الألسنة شفاهة . وبينما يكون من الصعب تحديد التأثير المباشر ، فمن الممكن أن نفسر كيف تأثرت كل من الحضارتين بالأخري عندما نعرف أن كلتيهما إستمدت اتجاهاتها ومواضيعها والنواحي الفنية التي تتناولها من نفس المصدر . وعندما نشر هيرمان كتابه لم يكن قد تم نشر الكثير من سيناريوهات الأراجوز ، وكانت الدراسات التي تتناول الأراجوز قليلة . وهذه المادة التي في حوذتنا تمكننا من أن نستنتج أن أشكال الفن البيزنطي والتركي قد تكون قد أثرت علي بعضها البعض . وإلي جانب هذا الفرض يوجد الفرض الذي يقول إن هذا التشابه بينهما قد يكون سببه وجودهما في نفس المكان لمدة طويلة ، أي أنه هو الإتصال المباشر، أو أسلافهما المشتركون . لقد بالغ الكثيرون في إعطاء أهمية للتراث البيزنطي لتركيا. فقد فرض هيرمان أن أصل الأراجوز يرجع إلي فن التقليد الصامت الذي كان موجودا في بلاد اليونان والذي وصل إلي تركيا من خلال البيزنطيين . وقد افترض أيضا أن كل شيء مثل الموضوعات والشكل والشخصيات ومقومات الكوميديا وغيرها قد جاء من نفس الطريق ، هذا مع أننا لايوجد لدينا أي دليل علي أن البيزنطيين كان عندهم مسرح لخيال الظل أو حتي للعرائس . وقد أخطأ فون لوشان

عندما اعتبر (Von Luschan) الصورة التي نشرها في كتابه دليلا علي ما يدعيه، وهي صورة لمقاتل يلبس ملابس كلاسيكية يقتل أسدا . فقد اعتبر هذا الشخص هو كوروجلو (Koroglu) وهو الشخصية التي تقابل هرقل في الأدب اليوناني . و الواقع أن موضوع الرجل الذي يصارع الأسد هو من المواضيع العادية في الأدب التركي . ومثال علي ذلك صورة ديمير بيهليفان (Demir Pehlivan) البطل التركي المحبوب الذي نراه يصارع الأسد . ولكن هذا لا يفسر الملابس الكلاسيكية والخوذة .

وهناك احتمالان بالنسبة لتأثر تركيا بعوامل خارجية . الأول هو أن Commedia dell'arte الإيطالية أثرت تأثيرا مباشرا علي تقاليد المسرح التركي عن طريق التقارب الفني والتجارة بين إيطاليا وبين الإمبراطورية التركية . فقد كانت توجد مستعمرة إيطالية في إسطنبول في العصور الوسطي . وتوجد أدلة علي أن المجتمع الايطالي قد أقام مأدبة وكرنفالا في اسطنبول خلال عام ١٥٢٤ . وقد قدم خلال هذا الاحتفال باليه كلاسيكي وكان من ضمن الراقصات فتيات تركيات .

ثانيا : يوجد دليل مادي آخر مهم ، وهو يختص بهجرة اليهود إلي تركيا عن طريق إيطاليا بعد أن طردوا من أسبانيا والبرتغال في نهاية القرن الخامس عشر وفي بداية القرن السادس عشر . فقد سمحت تركيا باللجوء السياسي لحوالي ٢٠٠٠٠ يهودي . وكان أغلبهم من الأطباء والمهرجين والسحرة . وقد دخل الكثير منهم إلي بلاط السلطان سليم الثاني بصفتهم هذه . وفي كتب المراجع التركية التي تتناول الفترة الأولي والفترة الثانية لها نجد ثروة من المعلومات تشير إلي الدور المهم الذي لعبه اليهود في العروض الشعبية التركية . وقد استمر هذا التأثير حتي بداية هذا القرن . فقد ظل اليهود يمارسون نشاطهم وظلت الحاجة متزايدة إليهم لإحياء الاحتفالات . وظلوا يقدمون عروضهم كمحترفين ويستعرضون مهاراتهم في فن العرائس والسحر . ومن المهم أن نعرف أن هذين النوعين كانا لا يمكن الفصل بينهما في أسبانيا . وكان الممثلون الذين يشتركون في مسرح Ortaoyunu وفي مسرح الظل والعرائس من اليهود الأتراك أيضا . أما السحر الذي يقوم به ميري أندرو (Merry Andrew)

فله تاريخ طويل في تركيا وفي أسبانيا ، وله أيضا مكانته . ويجب أن نأخذ في الاعتبار أن أول اتصال لأسبانيا بال Commedia dell'arte الإيطالية كان أثناء هجرة اليهود . وهناك احتمال ضئيل أن اليهود الأسبان قد عرفوا خيال الظل ومسرح العرائس من مصدر آخر. حيث إنهما كانا معروفين في أسبانيا وكانا يسميان Sinbras Chiniosas ، التي قد تكون ترجمة حرفيه للاصطلاح الفرنسي ombres chinioses . وهذا يعني أن هذا الفن قد وصل إلي أسبانيا من جنوب فرنسا بواسطة المشعوذين والسحرة . ويجب أيضا أن نأخذ في الاعتبار أن في خيال الظل والعرائس من الممكن أن يكونا قد انتقلا عن طريق مراكش . فقد اعتاد المشعوذون المراكشيون أن يقدموا عروضا للعرائس . وبالإضافة إلي ذلك فقد دخلت في مصطلحات الفن الشعبي التركي العديد من الكلمات الأسبانية . وبعض هذه الكلمات مستمدة من الأعراب مثل كلمة Matachina ، و moharrache ، و plaque : وهي عبارة عن لوح من الخشب يوضع بوضع منحدر ، وهو يقود من الصالة إلي المسرح ، وهو يسمي في مسرح Ortaoyunu بال Palanga وتعني مكان التمثيل .

والواقع أن فن الأراجوز في تركيا قد تأثر ولو بدرجة طفيفة بكل العوامل السابقة سواء من الدولة البيزنطية أو إيطاليا أو أسبانيا أو يهود تركيا . ولكن الأراجوز تأثر تأثراً أعمق بعوامل الثقافة التركية مثل : الشعر ، ورسم البورتريه ، والموسيقي ، والتقاليد الشعبية ، والتقاليد التي تناقلها الرواة . ولذا فتأثير الغرب علي فن الأراجوز التركي يعتبر شيئا لا يذكر إلي جانب ما تركته التقاليد المحلية من أثر علي هذا الفن .

وقد اختلطت كل هذه المؤثرات وذابت في بعضهما في فترة الإعداد في القرن ١٦ ونتج عنها ما نسميه الآن بفن الأراجوز . وبقدوم القرن ١٧ أصبح الأراجوز فنا ذا مقومات خاصة به . فرسم الأراجوز وأيضا كلمة Kukla التي تعني دمية في اللغة التركية ظهرا لأول مرة فى القرن السابع عشر .

وبالإضافة إلي المراجع الأجنبية عن الأراجوز هناك العديد من المراجع التركية . فمثلا إفليا شيليبي (Evliya Celebi) الذي سجل ملحوظات قيمة عن فن الأراجوز، قد أشار في تقريره التالي إلي أحد لاعبي العرائس :

في عصر السلطان مراد الرابع (١٦٢٣ – ١٦٤٠) كان أحسن المقلدين هو حسن زيد (Hasanzade) لاعب خيال الظل . وكان يقدم عروضه مرتين أسبوعيا في حضور السلطان . وكان يسأل السلطان السماح كل مرة قبل أن يبدأ عرضه بأن يردد هذه الأبيات :

علي الرغم من كـــثـــرة أخطائي التي ابتليت بهـــا ،

فـــالخطأ يـصــبـح فـــضـــيـلـة إذا مـــا ســر بـه ســيـــدي.

لقد كان فنانا راقيا يتقن اللغة العربية والفارسية والموسيقي . وهو في فن الموسيقي في مرتبة الفارابي . فكان يعزف الأنغام الصينية (Chinese shades) ، وكان يكتب ال (Ta'lik) بصورة جميلة، وكان ماهرا في فن الصواريخ النارية . وملخص القول إنه كان مثل Cemsid رجل الألف صنعة ، وكان كريما كحاتم الطائي ، و(Ca'fer-i Bermeki) . وكان أشهر رجل بعد Seyh Sazeli في فن خيال الظل. وقد أضاف إلي خيال الظل شاشة أخري صغيرة ، كان يقدم عليها الأشكال الأصغر حجما . ولأنه كان شغوفا بالنساء فقد ابتكر كل المشاهد المشهورة للأراجوز والتي تعرف بالأسماء الآتية : مسرحية الشاب الصغير ونيجار (Young Man and Nigar Play) ، (Huveyya Play) ، ومسرحية الرجال الخرس (The Dumb Men's Play) ، مسرحية الشحاذين العرب والألباني (Arab Beggar's and Aibanian)، مسرحية باكري مصطفي السكران والشحاذ الأعمي (Bekri Mustafa , The Drunkard and Blind Beggar Play)، المسرحية المسرف (Spendthrift Gentleman play)، السيد عابر السبيل (Strolling

Gentleman Play)، مسرحية قطاع الطرق الثلاثة (The Three Brigand Play)، مسرحية الحمام العمومي (The Public Bath Play)، و (Serbetcizage Play) وهذه الشخصية هي أبو Hacivad . وملخص القول أنه ابتكر أكثر من ثلاثمائة مسرحية لمسرح خيال الظل ، ولم يبزه أحد في هذا العمل . وعلي الرغم من أن مسرحياته كلها كانت تقدم كنوع من التصوف فقد كان الجمهور يضحك عند مشاهدتها ضحكا من القلب كأنها مسرحيات هزلية . ولم يبزه أحد في الحوار الفكاهي الذي كان يدور بين الأراجوز وهاسيوات . وقد يستمر هذا الحوار طوال الليل لمدة خمس عشرة ساعة . وكانت أبيات الشعر التي تتخلل الحوار تحوي المواعظ الأخلاقية . وعندما كان يخرج من وراء الستار ليلتقط أنفاسه كان يشرب أربع أكواب من القهوة كي ينتعش قليلا ، وإذا كان مزاجه معتدلا يبدأ مرة أخري في تقديم المشاهد التي تجعل المشاهدين يضجون بالضحك.

ولكن هذا الوصف الذي يقدمه إفليا للعرض، وخاصة موضوع البرنامج الذي يستغرق خمس عشرة ساعة، فيه شيء من المبالغة. ولكن كما سنري فإن أسماء بعض المسرحيات تذكرنا بأسماء المسرحيات التي مازالت باقية إلي يومنا هذا . فمثلا مسرحية " Nigar "هي أصل مسرحية نيجار الدموي (Bloody Nigar)، ومسرحية الحمام Haman هي أصل المسرحية الشهيرة . (The Public Bath)

وتوجد مادة غنية لدراسة تاريخ مسرح خيال الظل التركي في المصادر التركية وفيما تركه لنا الرحالة الأجانب . فمثلا فى خلال القرن ١٧ زودنا الرحالة الفرنسي ثيفينوت (Thevenot) بهذه التفاصيل :

من الممكن أن أعد مسرحيات العرائس ضمن وسائل التسلية في تركيا ، هذا علي الرغم من أنهم لا يقبلون وجود الصور في مجتمعهم . فأنا لم أشاهد سوي هذه المسرحيات . وهم لا يقدمونها بنفس الطريقة التي نقدم بها فن المسرح في فرنسا أو فى البلاد الأخرى ، بل هم يقفون في ركن الحجرة، ويدلون قطعة من القماش أمامهم،

وفي وسط قطعة القماش هذه توجد فتحة أو نافذة مربعة مساحتها قدمان مربعان ، ويسدل عليها قماش شفاف أبيض اللون ، ومن وراء هذا القماش يضيئون عدة شموع ، ثم يقدمون بواسطة ظل أيديهم أشكال العديد من الحيوانات علي هذا القماش . وهم أيضا يستعملون أشكالا مسطحة صغيرة ، ويحركونها ببراعة من وراء القماش ، لدرجة أنها تعطي منظراً أكثر جاذبية من طرق تقديم العروض عندنا . وهم يغنون في نفس الوقت أغاني حلوة باللغتين التركية والفارسية . ولكن الموضوع الذي تتناوله هذه الأغاني فاحش ومليء بالبذاءة . ولكن الأتراك يسرهم سماع هذه الأشياء.

والمراجع التركية التي يقدمها الأجانب موجزة وغامضة ومليئة بالأخطاء وعدم الدقة في التفاصيل . والسبب في هذا أن هؤلاء الرحالة لم يكونوا يتقنون اللغة التركية بدرجة تمكنهم من تقدير القيمة الفنية لخيال الظل . والسبب الآخر هو أنهم كانوا غالبا ما كانوا يشاهدون عروضا من الدرجة الثالثة ، حيث لم تكن لديهم الوسيلة لدخول عروض مسرح العرائس الشهيرة .

تقنيات وبناء مسرح الأراجوز

وكان الأراجوز يقدم علي مسرح يفصله عن جمهور المشاهدين إطار محاط بشاشة من قماش شفاف ، ويفضل أن يكون من قماش القطن المصري . وهذا القماش يشد علي الإطار كما يشد قماش اللوحات المصورة . وكان حجم الشاشة في الماضي ٢ متر x٥و٢متر ، ثم أصبح ميقاسها بعد ذلك متر x ٦, . متر . وكان محرك الأشكال يقف وراء الشاشة ، ويمسك بالعرائس ملاصقة لها ، ويستعمل مصباح يضاء بزيت الزيتون أو أي مصدر ضوء آخر وراء الشاشة. والمصباح الذي يضاء بزيت الزيتون هو الأفضل لأنه يلقي ظلا واضحاً علي الشاشة ويجعل الشخصية تومض وبالتالي تكون مفعمة بالحياة . ويثبت الضوء وراء وأسفل الشاشة . وتحدد المسافة بين الضوء والشاشة حسب الحاجة إلي تركيز الصورة . وتوضع العرائس بين ضوء الشاشة التي ستظهر عليها ظلالها. وعندما تشتت الشاشة الضوء تجعله يلمع وهو يخترق الأشكال الشفافة المتنوعة الألوان مما يجعل هذه الأشكال تبدو كالزجاج الملطخ . ويمسك اللاعب بالعرائس ملاصقة للشاشة بواسطة قضبان أفقية ، وتمتد هذه القضبان بزوايا قائمة إلي العرائس . وكان هناك أيضا قضبان عمودية علي الشاشة تعطي ظلالا أقل ، ولكنها لا تحقق درجة التحكم . وكانت العرائس تتحرك حسب خطة الأحداث ، ويمكن التحكم في طول القضبان بواسطة تثبيتها في الفجوات الموجودة في العرائس . وكان هذا يسمح بتشغيل العرائس دون أن يظهر ظل يدي اللاعب علي الشاشة . وتوجد عارضة خشبية أسفل الشاشة لترتكز سيقان العرائس عليها . وتحت هذه العارضة يوجد حافة لوضع الأضواء. وبهذه الحافة ثقوب لتثبيت القضبان التي تحرك العرائس ، أو ما يطلق عليه شجرة العرائس .

والأشكال التي تقدم ملونة ومقصوصة بعناية لتحديد الخطوط الخارجية فقط . ويستعمل جلد الحيوانات في صنعها ،وخاصة جلد الجمل . ويكشط الجلد جيداً وينقع في محلول يحتوي علي الردة للتخلص من الزيوت التي به ولجعله أكثر نعومه . ويجفف الجلد في الشمس في شهري يوليو وأغسطس . ويكشط بقطعة من الزجاج

المكسور لنزع الشعر حتي يصبح ناعماً ويفرد بعد ذلك وتنزع عنه الوبرة حتي يصبح شفافا، ثم يمسح ويلمع . ثم ترسم حدود الشكل بواسطة قالب أو حسب نمط معين ويقطع بواسطة سكينة حادة تسمي nevrekan . ثم تلون القطع بعد فصلها بصبغات الخضراوات الطبيعية الشفافة ، وألوانها هي الأزرق الفاتح ، والأرجواني الغامق ، والأخضر الزرعي، والأخضر الزيتوني، والأحمر القرمزي ، والأحمر الطوبي ، والبني، والأصفر . وتعمل الوصلات بخيوط من أمعاء الحيوانات ، وتربط كل قطعتين بوضع الحروف فوق بعضهما ثم تربط من الجهتين . وتشكل القطع حسب الدور المطلوب منها. وأغلب العرائس التركية يوجد بها مفاصل متحركة بين الرأس والجسم، أما باقي الجسم تحت الرقبة فهو مكون من جزء واحد . ويثبت القضيب الذي يحرك هذا النوع من العرائس في ثقب في الرقبة . وبهذه الطريقة يمكن للجسم أن يتشقلب في دورة كاملة عند ليّ هذا القضيب . وعلاوة علي هذا فيد الأراجوز مصنوعة من جزئين ، وغطاء الرأس مثبت في الجزء الخلفي من الرأس بواسطة وصلة فضفاضة ، ولهذا يمكن للاعب العرائس أن يكشف رأس الأراجوز الأقرع بِلَيِّ المعصم في حركة واحدة . ويحدد مكان التجويف علي القضيب بعناية حتي يمكن التحكم بسهولة في العروسة . فيمكن لهذه الأشكال أن تنحني سريعاً حتي الأرض ، أو أن تميل إلي الخلف وتنظر إلي السماء .

ولتحقيق التحولات السحرية في العرض كان مسرح خيال الظل يستعمل عدة وسائل . مثلا عندما كانت الأحداث تتطلب أن تنقلب رأس أحد الأشكال إلي رأس قرد كان يثبت علي هذه القطعة رأسان ، وتخفي رأس القرد وراء الجسم . وبإدارة الجسم دورة كاملة تحل رأس القرد محل الرأس الأصلية ، وتختفي هذه الرأس الأصلية خلف الجسم. كما حدث في مسرحية الساحرات ***(Cazular)***، حيث استبدلت الساحرتان المتنافستان رأسي ابنهما وإبنتهما علي التوالي . ولكن عند تغيير ملابس الشخصية أو نزع ملابسه كان يستعمل شكلان متماثلان تماما لنفس العروسة . والأراجوز ليس هو الشكل الوحيد الذي يتحرك بواسطة قضيبين . فهناك العديد من الأشكال التي تحرك بنفس الطريقة مثل : طاهر ***(Tahir)*** في مسرحية طاهر وزهرة

(Tahir and Zuhre) وطحان البن ، وأبو ***Zuhre*** ، و ***Gazelle***، وطائر اللقلق ، والراقصين علي الحبال ، والوحش والراقصة كل هذه العرائس لها تجاويف في كلا اليدين وفي كلا الخدين وفى كلا الرجلين . وكان طول العرائس يتراوح بين ٢٥ سم.

و أكثر من ٣٥ سم . ومتوسط طولها ١٢ بوصة . وأصغر شكل هو القزم ***beberuhi***، الذي كان طوله عشرون سنتيمترا . وأطول شكل هو ***Baba Himmet*** فكان طوله يتجاوز خمسة وسبعين سنتيمترا بقليل .

وكانت مسرحيات خيال الظل مكونة من ثلاثة أجزاء : ١- المقدمة ٢- الحوار ***(Muhavere)*** ، والفصل التمثيلي أو الأغنية التي تتخلل الحوار ***(muhaveresi)*** ٣- والقصة الرئيسية ***(Fasil)*** وهي تختم بنهاية مناسبة . وعلي الرغم من أن كل عروض الأراجوز تحتوي علي ***mukaddema , muhavere , fasil*** فإن أجزاء المقدمة و ***mohavere*** و ***fasil*** كانت منفصلة تقريبا عن القصة الرئيسية . وكان يقدم خليط من هذه الأجزاء ، ولكن غالبا ما كانت المسرحية تحتوي علي الأنواع الثلاثة . ولكن كل جزء من هذه المكونات كان يعتبر جزءاً كاملا قائما بذاته . وكان كل عرض مكونا من خليط من الاختيارات العشوائية أو المرتجلة لهذه الأجزاء . وكان لاعب العرائس يقرر الأجزاء التي ستقدم قبل العرض مباشرة ، أو حتي أثناء العرض . وكان من الممكن أن يطول أي جزء أو يقصر . ولكن هذا لا يعني أن العرض كان كله ارتجاليا . فمسرح خيال الظل كان له برنامج معين ومجموعة من الأحاديث والمشاهد التي لا تتغير أبدا من حيث محتواها .

وكان يوضع علي الشاشة صورة أو نوع من الزينة قبل عرض المقدمة . وكانت هذه الصورة يطلق عليها اسم ***gostermelik*** ، وكانت تثبت في قماش الشاشة وتبقي هكذا لفترة . وقد تكون هذه الصورة ذات علاقة بموضوع المسرحية . وفي العروض القديمة كانوا يستعيضون عن هذه الصورة بفصل تمثيلي تقوم به أشكال من الحيوانات . وعند البدء في تقديم المسرحية كانت ال ***gostermelik*** تختفي ويصاحبها صوت صفارة حاد يطلق عليها ***nareke*** . وخلال المقدمة يغني هاسيوات

أغنية ***Semi***. ويقدم هاسيوات نفسه بترديد قصيدة من الزجل . وفي معظم المسرحيات كان يبدأ بالدعاء لله ، ويدعو كذلك نيابة عن السلطان . ويقول أيضا إن ما سيقدم بعد هذا ليس مجرد خيال بل هو مرآة صادقة للعالم الذي نعيش فيه تعلمنا الكثير . وبعد هذا يقول إنه يبحث عن زميل لطيف يستطيع أن يتكلم العربية والفارسية ، ويعرف في العلوم والفنون ، وأن يكون أيضا خفيف الظل . ويقول إنه يرغب بشدة أن يتبادل الحديث مع مثل هذا الرجل . ثم يقدم بعد ذلك خطبة قصيرة يلقي خلالها بعض أبيات الشعر . وأثناء كل هذا تظهر رأس الأراجوز من الجانب الأيمن للشاشة . ويلقي العديد من الملحوظات بأسلوبه . ولكنه بعد قليل يمل حديث هاسيوات وكلامه المنمق المليء بالأخطاء ، ويصعد الأراجوز إلي المسرح ويدخل في مناقشة مع هاسيوات . وينتهي الأمر بالأراجوز بأن يرقد علي الأرض ويشتكي من معاملة هاسيوات له بلهجته المضحكة المعروفة ***(prose rimee)***. وكلما ظهر هاسيوات بعد ذلك يتلقي ضربة الأراجوز يختفي بعدها من علي الشاشة . ومراحل المقدمة تحدث أيضا بنفس الترتيب .

وبعد أن يهدأ غضب الأراجوز يبدأ الحوار ***(Muhavere)*** وهو معركة في سرعه البديهة بين هاسيوات والأراجوز . وعلي عكس المقدمة فإن الحوار يتنوع بدرجة كبيرة ، ولا تكون له صلة وثيقة بقصة المسرحية . فكل لاعب عرائس يستمد الإلهام من نوع الجمهور الذي يشاهده وكذلك من وحي خياله ويبتكر الحوار في لحظتها . ويتنوع هذا عند كل عرض وكذلك من ليلة إلي أخري . ولا يقتصر التنوع في الحوار علي موضوعه فقط بل قد يمتد إلي مدته أيضا ، فقد يطول أو يقصر حسب مهارة لاعب العرائس وخصوبة خيالة . وعموما فكل أنواع الحوار متماثلة فهي تعكس الفرق بين خطبة هاسيوات التي يقدمها بطريقة رسمية علي الرغم من المعلومات السطحية التي تحويها، والتعقل الذي يبديه الأراجوز علي الرغم من الأخطاء التي يرتكبها في فهم ما يقوله هاسيوات . ويؤدي هذا إلي مفارقات كثيرة . فينتقد هاسيوات الأراجوز ويسخر من خشونته ، ولكن الأراجوز يعكس بسرعة بديهته المعني الذي يقصده هاسيوات ويحوله إلي نكته تسخر من تصنيع هاسيوات وسطحية تفكيره . وقد يسأل هاسيوات الأراجوز أن يحل بعض الألغاز ، فيرد الإجوز بألغاز أخري . وقد يقص

الأراجوز حلما قد رآه علي هاسيوات وكأنه شيء حقيقي وبصدقة هاسيوات . وفي نهاية هذا الحوار يفقد الأراجوز أعصابه ويضرب هاسيوات ، ويغادر هاسيوات الشاشة. ثم يقدم الأراجوز بيتين من الشعر بمعني أنه أيضا سيغادر المكان ثم يغادر الشاشة فعلا.

وهناك نوع آخر من الحوار يسمي حوار الذهاب والإياب ***(come-and-go gel-gec muhaveresi dialogue))*** ، وفي هذا الحوار يتبادل هاسيوات والأراجوز الظهور علي المسرح ، ويردان علي تعليقات بعضهما بكلمات مقفلة . والخاصية الرئيسية في هذا الحوار تحرره من المنطق ، وهو يسخر من العادات ، والمجاملات التي بلا معني ، والمحادثة النمطية ، والإصرار علي استنباط أشياء قائمة على الزيف . وبعد الحوار تأتي القصة الرئيسية وهي تشتمل علي أنواع مختلفة من الناس بملابسهم وسلوكهم ولهجاتهم المختلفة . وتقدم القصة من خلال سيناريو بسيط . ويسمي هذا الجزء ***fasi*** وسنتناوله في فصل منفصل بعد ذلك . وأحيانا يضاف حوار إضافي بين الحوار الأول والقصة حتي تطول مدة العرض ، ويسمي هذا الحوار ***muhavere*** ، وهو اسكتش كوميدي يظهر فيه شخص ثالث أو رابع أو خامس . والشكل المتبع هو أن يتكلم هاسيوات مع هذا الشخص الثالث ثم يتدخل الأراجوز في الحديث سواء مباشرة أو بالتعليق عليه .

وترجع الصعوبة في تقنيات عرض خيال الظل إلي أن مساعد لاعب خيال الظل يكون مسئولا عن كل شيء . فهو يضرب الدف ، ويغني الأغاني ، ويقدم كل شخصية تظهر علي المسرح ، ويسلم العرائس للاعب خيال الظل بالترتيب المفروض . والمطلوب منه أيضا أن يبقى العرائس التي لا تشترك في الجزء الذي يعرض ساكنة . وقد يمتد هذا لفترات طويلة . وأحيانا يشارك في العرض بعض الموسيقيين . أما لاعب العرائس نفسه فالمطلوب منه أن يتحدث بدون أي تردد بصوتين مختلفين ، وأن يخنف ويتلعثم في كلماته . وأن يغير من نغمات صوته كما يتطلبه الصوت الذي يقلده سواء كان هذا الصوت صوت رجل أو إمرأة ، وفي أي سن من العمر ، وبالتالي يجب أن تكون ذاكرته قوية ليتذكر علي الأقل ثمانية وعشرين موضوعا تلائم المناسبة التي ستقدم فيها مثل: شهر رمضان ، والعيد الصغير للمسلمين الذي تقدم في كل يوم

من أيامه مسرحية مختلفة . وينتظر منه أيضا أن يكون علي معرفة بالشعر والموسيقي حيث إن كثيرا من المسرحيات تعتمد علي تقليد الشعر والأغاني . ويحتاج لاعب العرائس إلي سرعة بديهة وقدرة علي الابتكار مع مهارة في تشغيل العرائس وإلقاء الأحاديث التي تدور بينهم في نفس الوقت . وقد تناقلت هذه الأحاديث شفويا ، ولم تتغير إلا قليلا بمرور السنين حتي يستطيع لاعبو العرائس البسطاء أن يفهموا لغتها القديمة. ويجب أن نأخذ في الحسبان أن كثيرا من لاعبي العرائس كانوا من الرواة ، ومن ممثلي الكوميديا والسحرة أيضا . وحيث إن فن خيال الظل كان يقدم في المواسم فقط فقد كان لدي لاعبي العرائس إلي جانب مهمة تشغيل العرائس عمل آخر يتكسبون منه في باقي أيام العام ، ولاعبو العرائس علي مر القرون هم :Kir Hasanzade, Mehmet Celebi, Bekci Mehmet, Serbetci Emin, Kasimpasali Hafiz, Haci Yorgi, Mucellit Rasim, Attar Mehmt Zeki , Berber Sait, Katip Salih, Memduh, Sefik Safi, Irfan, Memet Ai, Saffet, Sefer Mehmet, Suat, Nazif and Kucuk Ali.

واليوم لا نكاد نري عروضا لفن الأراجوز فقد أوشكنا علي نسيانه وشغلتنا عنه مؤخرا المسارح والسينما والتليفزيون . وحتي شراء عرائس ذات قيمة للأراجوز لم يعد ممكنا في يومنا هذا . وهذا لا يمنع أن بعض المتاحف في تركيا وأوربا تملك مجموعات قيمة من عرائس الأراجوز . فيوجد بها إلي جانب الأشكال الموضحة في هذا الكتاب أشكال أخري تمثل حيوانات وأشياء وإكسسوارات .

إن مسرح الأراجوز هو أساسا مسرحا للضحك . فالهمزات واللمزات اللفظية وغير اللفظية تثير عاصفة داوية من الضحك . وقد يثير الأراجوز ضحك المشاهدين بمجرد تكرار الحركات ، أو الإشارات ، أو قصة معينة أثارت الضحك من قبل . ويعتبر تكرار نفس المشاهد بشخصيات مختلفة من الخصائص الرئيسية ، وتعتمد عليها كل قصص الأراجوز ، ومن خصائصه أيضا تكرار القصة مع نفس الشخص ولكن مع إضفاء بعض الدهاء علي التفاصيل . ففي مسرحية شجرة الزان الدامية

(The Bloody Poplar) أو Kanil Kavak يعاقب حارس الغابة الأراجوز انتقاما منه لأنه قطع شجرة خشب الزان المسحورة ، ولكنه كلما يضربه يختلط الأمر عليه في عدد الضربات فيبدأ العد مرة أخري . وفي مسرحية الحديقة Bahca يحاول الأراجوز أن يتعدي علي الحديقة عدة مرات وبعدة وسائل . وقد أعيد هذا النوع من الأحداث في مسرحية الحمام العمومي Hamam . وأيضا في مسرحية السمكة Balik كلما اصطاد الأعرابي سمكة صرخ في سرور ، ولكن السمكة تهرب في كل مرة . وفي مسرحية البحث عن الكنز Mal Cikarma يبحث كنعان الذي جاء من أذربيجانAzerbaijan عن الكنز ، والمفروض أنه خبير في استخراج الكنوز ، يبحث في بئر الأراجوز بعد أن تنكر علي هيئة جني ، ويكتشف أشياء ثمينة . ويحاول الأراجوز أن يبحث عن الكنز ولكنه لا يجد سوي أشياء غير ذات قيمة مثل سيف مكسور ، وفردة حذاء ، وفأر ميت ، وكابوريا ، وجردل قاعة مثقوب .

ويقدم التكرار بأسلوب آخر عندما تقدم نسخة أخري من نفس الشخصية . مثلا قد يظهر شخص آخر يشبه الأراجوز تماما علي الجانب الآخر من الشاشة ، ويكرر كل منهما ما يقوله الآخر ، ويدعي كل منهما أنه الأراجوز الحقيق . ونجد أيضا التكرار اللفظي، سواء أكان بسيطا ألفاظه عادية معينة علي الحوار أم كان استعمال الأكليشهات . وهناك بعض الشخصيات التي تصر علي ترديد نفس الكلمة في كل جملة ينطقونها .

وهناك نوع آخر من أساليب الإضحاك وهو التنكر . وتستعمل أنواعا عديدة من فن التنكر . ففي بعض المسرحيات يكون التنكر بغرض إخفاء الشخصية ، وفي البعض الآخر لا يكون التنكر خادعا للناظرين . والتنكر من النوع الأول الغرض منه هو مساندة المؤامرات . مثلا تنكر هاسيوات فى هيئة امرأة في مسرحية المرجيحة Salincak كان الغرض منه هو التجسس علي شريكه في العمل . وتنكر الأراجوز في صورة امرأة عجوز في مسرحية العروسة المزيفة Sahte Gelin في صورة العروسة . والنوع الثاني من التقليد الغرض منه هو إثارة الضحك فقط . أما تقمص الرجل لاعب العرائس لأصوات ولأدوار النساء فلم يكن يقصد منه الإضحاك ، ولكنه

كان بسبب التقاليد وما يفرضه الدين .

والاختفاء عن الأنظار يعتبر من أساليب الإضحاك أيضا في فن الأراجوز . فمثلا يختبئ الأراجوز ليراقب زوجته مع عشيقها. وفي مسرحية رحلة إلي نولوفا للترويح عن النفس : In Yalova Sefasi يقرر سيليبي وحبيبته القيام برحلة إلي هذا المنتجع الصيفي . وتخبيء الفتاة العديد من الأشخاص الذين يرغبون في الذهاب في هذه الرحلة في الأكياس وفي القدر التي كان من المفروض أن تنقل فيها المؤنة . وبعد أن يختبيء خمسة أو ستة أشخاص في حجرة صغيرة يرجع سيليبي ويجذبهم إلي الخارج.

وفي العديد من المسرحيات تحدث أشياء خارقة للطبيعة أو غير منطقية أوسيريالية. وقد تحدث تغييرات سحرية بدون إعطاء أي أسباب ، أو يكون السبب غامضا. وقد حدث هذا في مسرحية طحان البن The Coffee Grinder حيث انقسم الحمار الذي يحمل هاسيوات والأراجوز إلي حمارين . فأخذا الحمارين إلي رجل معروف عنه أنه يصلح الحمير التي تنقسم إلي اثنين ، ولكنه يصلح الحمارين بطريقة خاطئة فتبقي الأرجل معلقة فى الهواء . وفي مسرحية المرجيحة Salincak يفترض أن اليهودي قد مات ويعمل اليهود له جنازة مصطنعة . وفي مسرحية الغاضبون The Offended Ones يموت إخوان هاسيوات الثلاثة ثم يرجعون إلي الحياة بدون أي سبب منطقي . وتسحر الساحرات والسحرة والجن الأراجوز وهاسيوات وسيليبي إلي صور حيوانات مختلفة ، مثل الحمار والسلحفاة . وفي مسرحية البحث عن الكنز يتحول صياد الكنز إلي وحش فظيع المنظر .

وتعتبر المقارنة وعدم التوافق من عوامل الإضحاك أيضا. وكل الشخصيات تقريبا في الأراجوز تقدم بالمقارنة بأناس عاديين وطبيعين من حيث أسلوبهم وسلوكهم ولغتهم. وهذا الأسلوب في التقديم غالبا ما يؤكد علي المفارقات بين الشخصية التي تعبر علي المسرح والشخصية التي بين المتفرجين . مثلا شخصية ماتيز Matiz المشاغب السكير هي التي تسن دائما وأبدا القوانين ، وتقوم بعمل السلطة والبوليس .

ومنظر الفتاة التي تضرب كل المصارعين الرجال في مسرحية كيس النقود The Purse يخرج عن الشيء المألوف ، مثل منظر قاطع الأشجار الذي يصل لإجراء عملية الختان بواسطة فأسه في مسرحية الختان The Circumcision. وفي مسرحية الكاتب العمومي The Public Scribe يذهب بابا هيميت Baba Himmet إلي الكاتب العمومي ويقابله الأراجوز وهو يحمل الورق والريشة وقنينة الحبر . وحيث إن هيميت ليس لديه فكرة عن هذه الأشياء فهو يحاول أن يخمن فائدتها حسب خبرته المحدودة : فيطلق علي الورقة الحقل الأبيض ، وعلي الريشة منخس الثور ، وعلي قنينة الحبر قنينة الزفت.

والمبالغة أيضا من عوامل الإضحاك. وعندما تحاول الشخصية أن تعظم من إنجازاتها فإنها تبدأ بما تظن أنه الأسوأ وتتدرج إلي الأحسن . مثلا غضب توزسوز Tuzsuz وتهديداته المبالغ فيها ، والمبالغة في تصوير غباء العرب ، الوصف المبالغ فيه لمصارعات روميليلي Rumelili ، الاستعجال الزائد (ل لاز و بيبروهي) Laz and Beberuhi ، ومناظر الجنون والسكر أيضا من أمثلة استعمال هذا الأسلوب . والمرأتين الشاذتين في مسرحية الحمام العمومي التان لا تكلمان بعضهما البعض ، ولكن عندما تتصالحان تفقد كل منهما الوعي . وفي مسرحية أخري Ferhad and Sirin يغمي علي فيرهاد كلما رأي حبيبته . وأفضل نكته عند ماتيز هي تلك التي يقولها عندما يقطع رأس الأراجوز . وهو يطلب منه أولا أن يفرش منديله علي الأرض حتي لا تتسخ عند سقوط رأسه عليها .

ونشتمل مسرحيات الأراجوزعلي العديد من مناظر الكوميديا العنيفة واللعب الخشن. مثلا عندما يستعرض المهرجون الحركات المضحكة . وعندما يظهر الأراجوز ورأسه أقرع . ومن ضمنها مناظر الأحدب والمتلعثم والأقزام والمجانين . ويوجد أيضا العديد من الأحداث المصحوبة بالضجة الفجة والتمرغ والسقوط والضرب الذي يبعث علي الخوف . وأيضا ضرب الشخص غير المقصود بطريق الخطأ أو بالقصد كما حدث في مسرحية طحان البن : فالطحان يضرب رأس الأراجوز أو رأس القزم عن

طريق الخطأ أثناء الدق علي البن . وأحيانا يكون الضرب علي وزن الكلمات كما كان يحدث عندما يضرب الأراجوز هاسيوات .

ومن ضمن التقاليد المتوارثة عن طريق الرواية في فن الأراجوز أيضا محاولة الخروج عن الأنماط اللغوية المتعارف عليها بواسطة القفشات اللفظية ، والخدع المضحكة، واللغو ، والتراشق بكلمات . فالحاجة إلي سرعة البديهه والمقدرة اللغوية للعب بالكلمات تجعل اللاعب يستغل اللهجات المختلفة ، وبعض خواص اللغة وعيوبها . واللهجات المختلفة علي الأخص تعطي الفرصة للتورية والجناس وللعب بالكلمات بمختلف الطرق . فتغيير حرف واحد أو لهجة معينة يكفي لأن يغير معني الكلمة كليا. فالقدرة البلاغية ، والكلمات المنمقة الساخرة ، واستعمال اللغتين العربية والفارسية كل هذا ساعد هاسيوات وسيلبيي وتيرياكي والأراجوز علي إلقاء النكات واللعب بالألفاظ عن طريق تقابل الكلمات التي لها نفس مخارج الصوت في نطقها ، وعن طريق تحريف معناها . وحيث إن هذه النكات تقال باللغة التركية فلا سبيل إلي تقديمها هنا .

وهناك نوعان من اللعب بالكلمات يستطيع بهما فنانو الكوميديا أن يشتبكو في حوار هزلي لا نهاية له : النوع الأول هو عندما يسيئون تفسير كل كلمة ، فعندما نتوقع أن الكلمة لها معني معين نفاجأ بأن لها معني آخر مختلفا عنه تماما ، والنوع الثاني هو عندما نفاجأ بأن كلمة لها نفس الصوت قد استعملت بدلا من الكلمة الأصلية ، وتعقد في الوقت نفسه مقارنات مضحكة بين المعنيان . وكلا النوعين يسميان جناس (Puns) مع أننا في الحالة الأولي لدينا معنيين لنفس الكلمة ، أما في الحالة الثانية فهناك كلمتان لهما معنيان مختلفان ولكن لهما نفس الصوت في نطقهما مما يفتح مجالا للمقارنة بينهما . ولا يكون هذا المعني الثاني واضحا للشخصية عند نطق هذه الكلمات ولكنه يكون واضحا للمتفرجين مما يخلق مفارقة ظريفة . وتعطي كلمات الأراجوز علي الأخص هذا المعني المزدوج ، ويظهر هذا المعني الثاني واضحا في حوار مواز للحوار الأول . ويستعمل الأراجوز أيضا الكلمات ذات الصوت الواحد. وقد يكون التشابه في الحروف الأولي فقط أو في الحروف الأخيرة. ويلتقط المتكلم هذه التلميحات ويعلق عليها .

وتخلو هذه المسرحيات من اللغة العقلانية : فقد تصبح الشخصيات ضحية لهجاتهم وللعيوب التي توجد في كلماتهم . ولا يوجد أيضا أي تفاهم بين الشخصيات بسبب أن اللغة لا تستعمل كوسيلة إتصال بل تستعمل كمصدر للإضحاك في حد ذاتها. فقد يبتكر الأراجوز كلمات وأسماء من الأصوات غير المفهومه ويعتمد علي توارد الأفكار ، والفوضي اللغوية ، والجمل التي بلا معني . وبالاختصار يختص الحوار بكل وسائل الاضحاك اللغوية من مبالغة ، وسوء استخدام اللغة ، والجناس ، والتورية ، والتضاد ، وعكس معاني الكلمات .

ويستغل الحوار أيضا كل إمكانيات وتقاليد اللغة المتناقلة عن طريق الرواية مثل : الحكم ، والألغاز ، والنكت ، والقصص الشعبية ، والاستعارة ، والمجاز، والتشبيه ، والتكرار ، والتضاد، والمبالغة ، والثرثرة، والتفاخر ، والعبارات الطنانة ، والهراء ، والتلميحات الخارجة أو البذيئة . وأحد استعمالات اللغة أيضا هو tekerleme وله عدة طرق في إستعماله . وهو أساسا عبارة عن كلمات مرتبة بطريقة خالية من الأسباب المنطقية . وهي مثل لعبة "dips" التي يلعبها الصغار والكبار : أي أنها وسيلة لإخراج اللاعبين من اللعبة ، أو لبديء اللعبة مرة أحري ، أو لفرض عقاب علي أحد اللاعبين ، وأحيانا تكون هذه الأشياء من ضمن اللعبة ف tekerleme تشتمل علي الرطن الغير مفهوم بالأوزان اللغوية ، والضغط علي الحروف، والمصطلحات التي بلا معني. ويوجد ل tekerleme إستعمال آخر وهو تقديم القصص الخرافية ، وقد يطلق عليها أحيانا القصص الكاذبة. وهي قصص مشتتة الأفكار وخالية من الترابط . ومثال علي ذلك القصة التالية :

إن هذه أكذوبة ، إن هذه أكذوبة ، الثعبان قد ابتلع الفيل . أنت يا من ركبت علي النملة ، وقد أخذت الجمل علي حجرك ، أنت يا من رأيت جاموستي التي سقطت من حقيبة السرج.

وهناك أيضا نوعاً آخر من ال tekerleme التي يعتمد موضوعها الرئيسي علي الأحلام . وهي من مقومات ال Ortaoyunu التي لا غني عنها والتي لا تتغير .



ولكنها لا تستعمل في الأراجوز إلا قليلاً أو أحياناً لا تستعمل . وهي تحدث خلال الحوار بين الأراجوز وهايسوات . فيها يحكي الأراجوز قصة مستحيلة ، ذات منطق معكوس ، ويحاول أن يجعل المشاهدين يصدقونها. ثم يتضح بعد ذلك أن كل ما قصة الأراجوز كان مجرد حلم . وتحتوي هذه القصة علي مزيج متوازن من الحقيقة ومن الخيال. ويزداد التوتر نتيجة لإحباط التوقعات ، وتحقق هذه القصة الغرض منها وهو مفاجأة المشاهدين .

ويستعمل مسرح الأراجوز أيضا طريقة التقليد، وصدي الصوت، وتقديم أبيات قصيرة من الشعر بنفس وزنها وقافيتها ولكن مع إغفال المعني. فالتفاوت المستمر بين اللغة الطبيعية وبين سوء استعمال الشخصيات للغة، والمبدأ الذي يتبع أسلوب الإنحدار باللغه إلي مستوي العبث Reductio ad Absurdum ، والتغيير المفاجيء في معني الكلمات كل هذا يعتبر من وسائل الإضحاك .











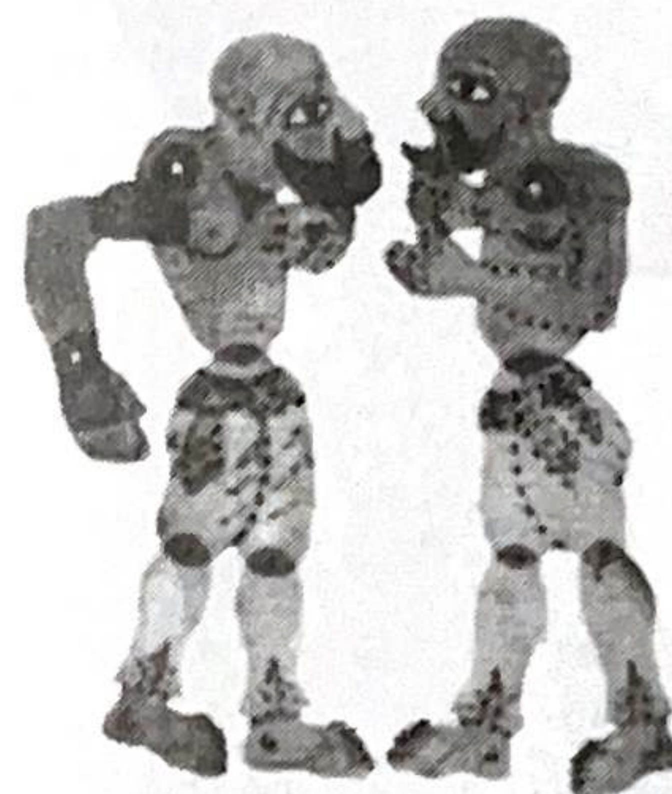










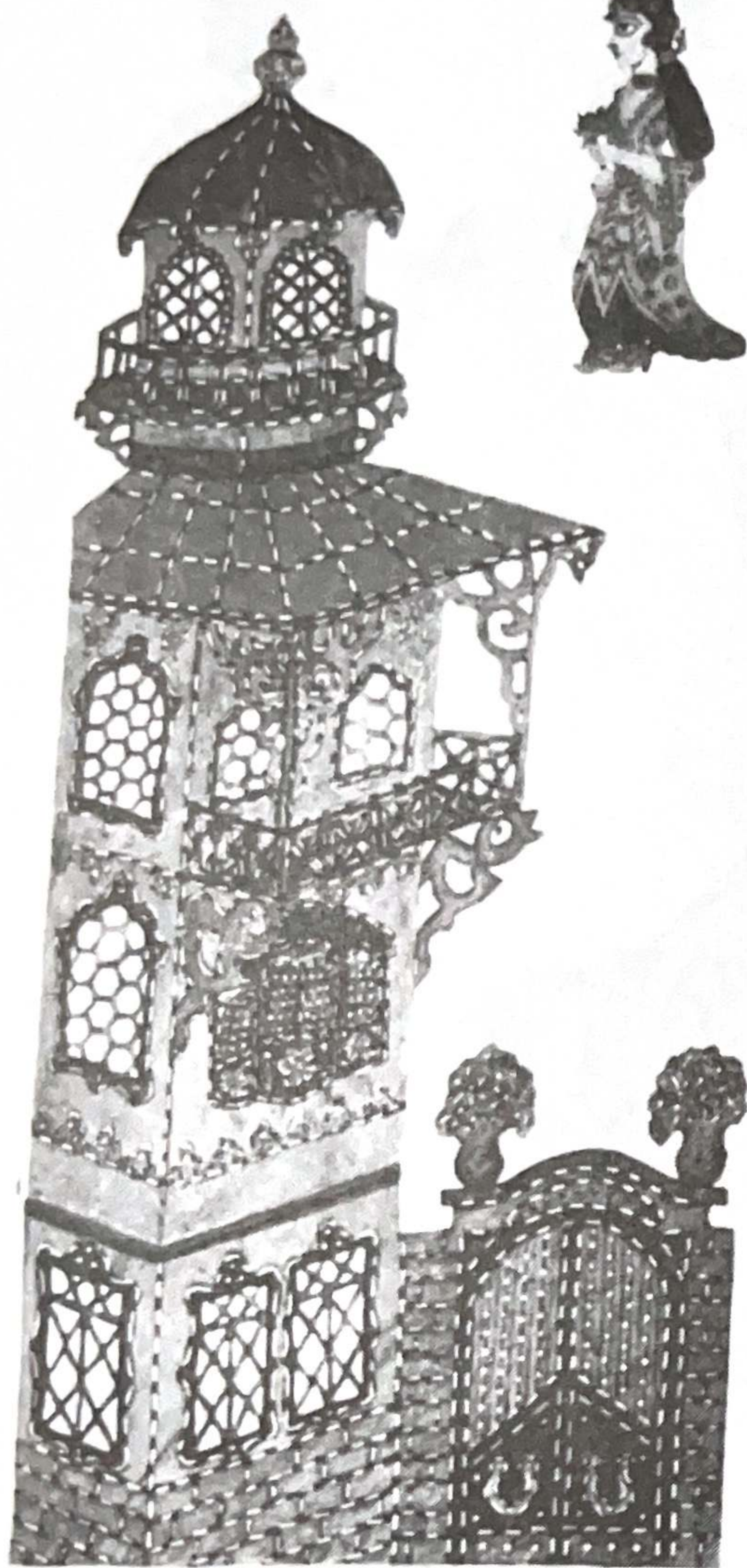




















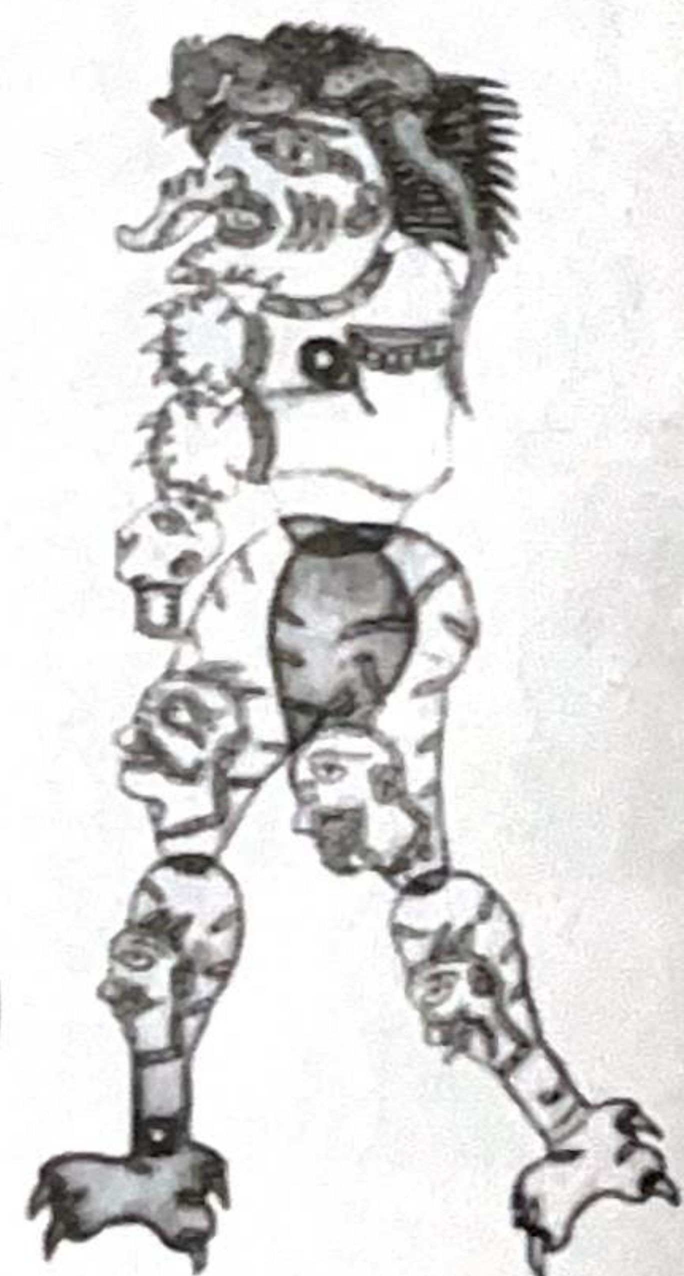










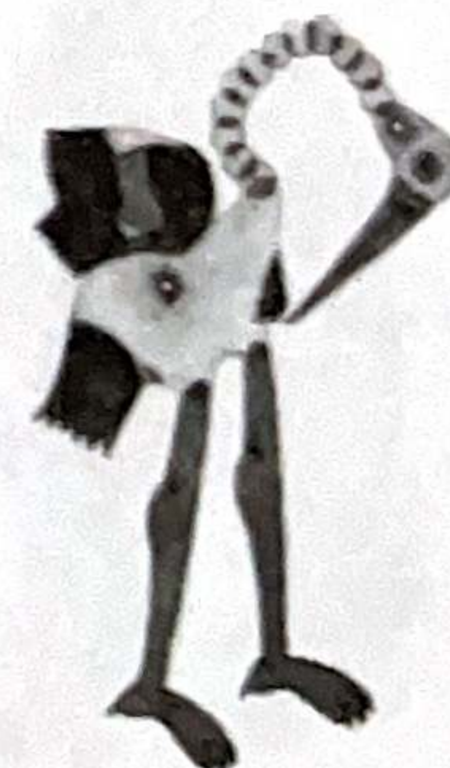


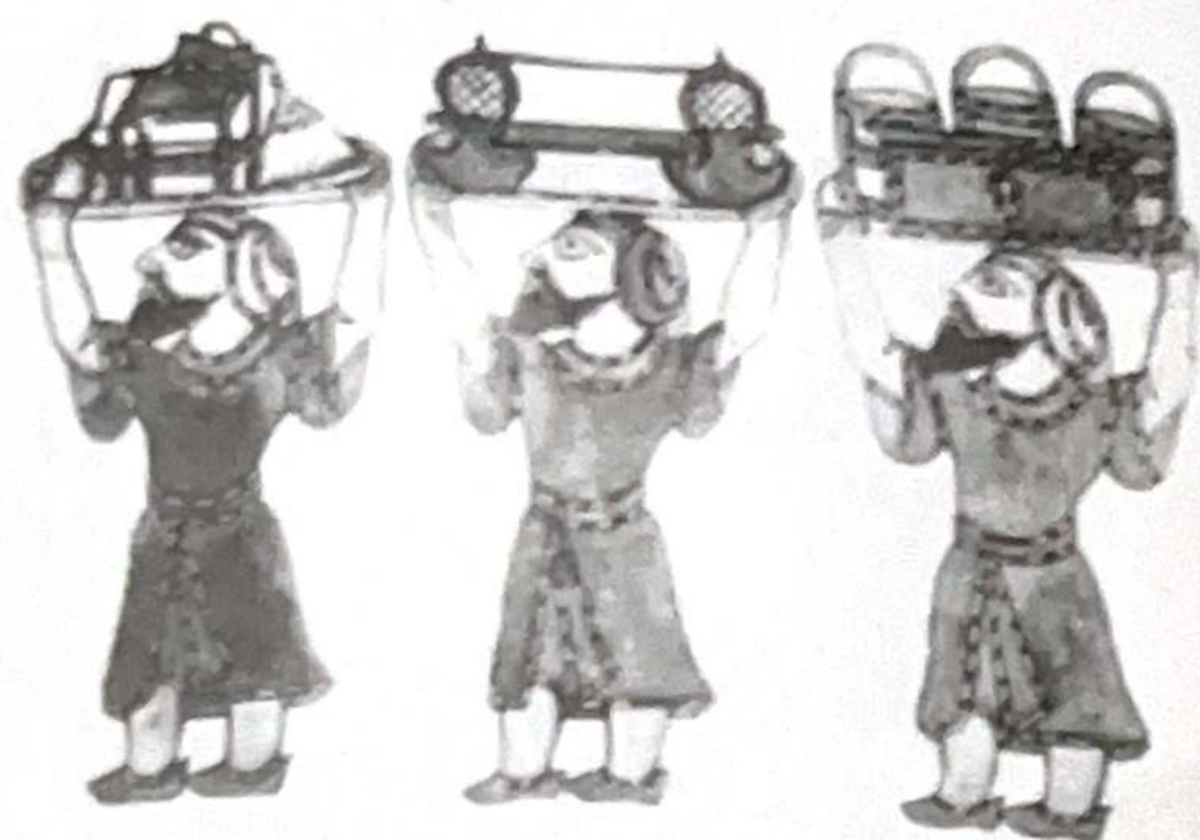


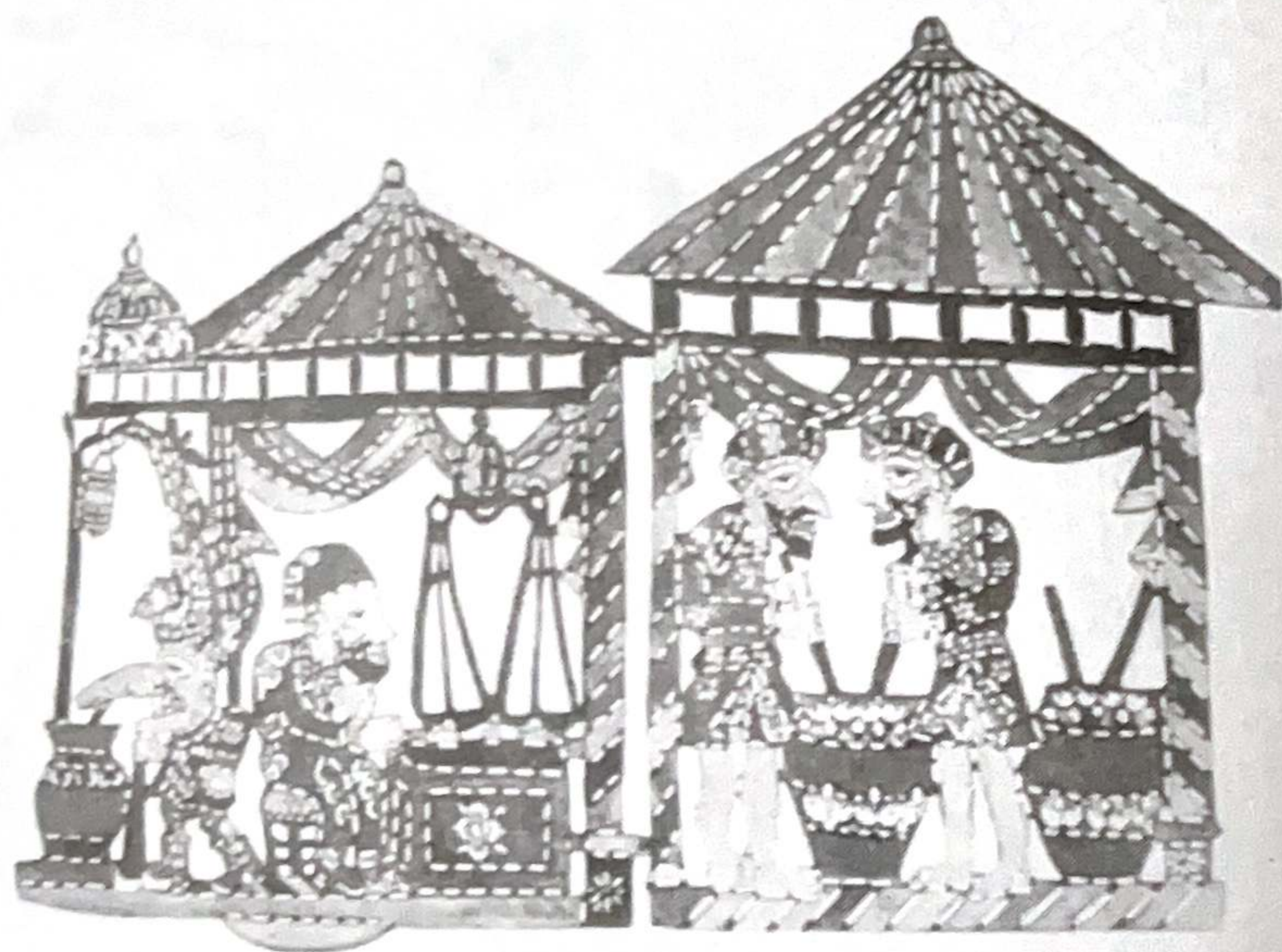


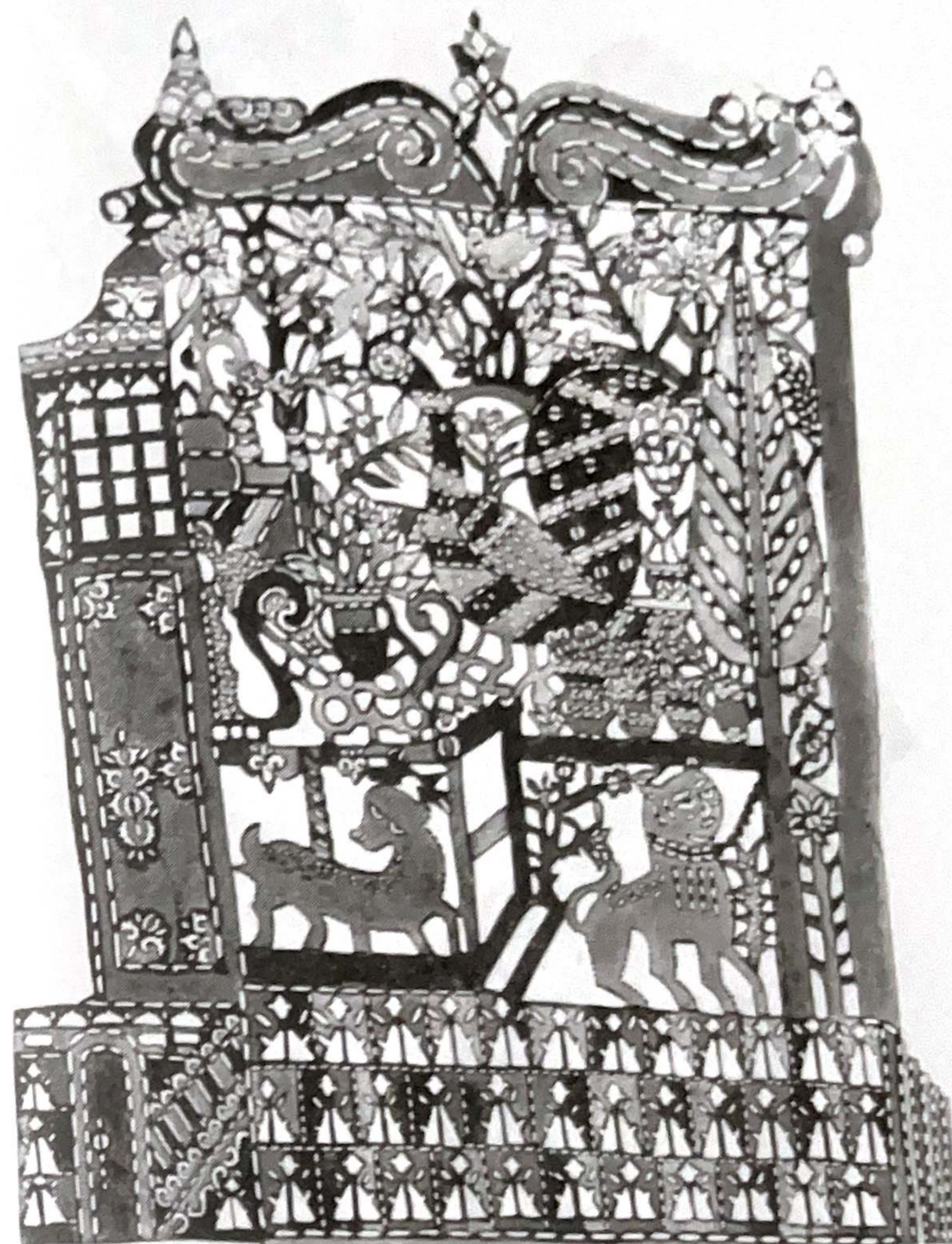






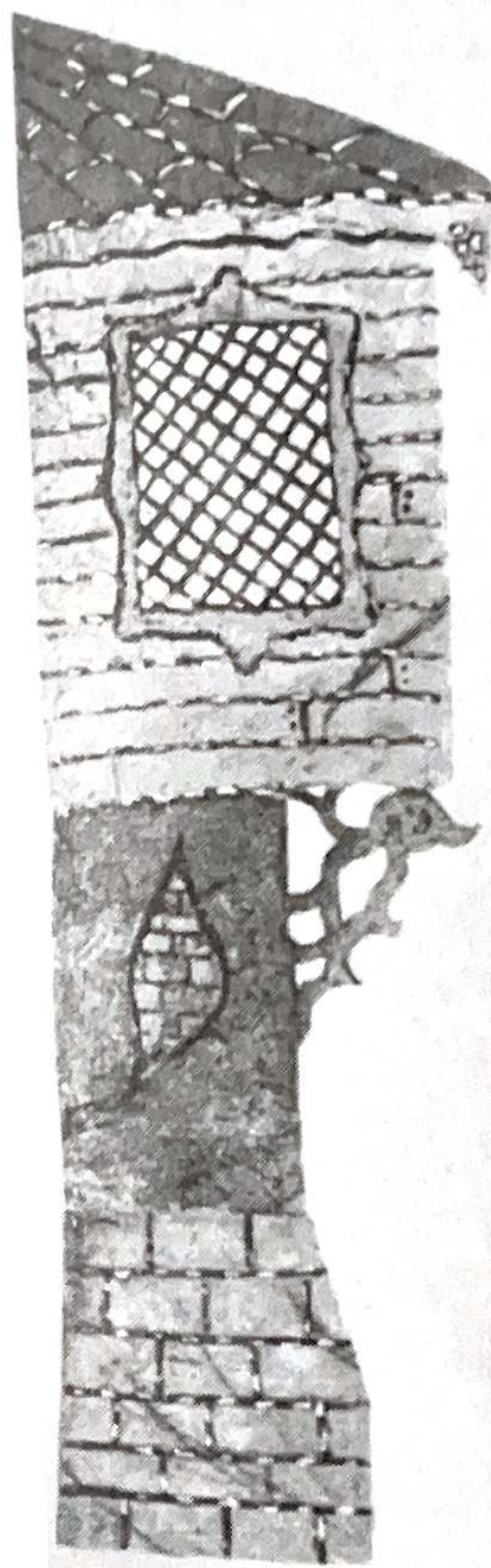


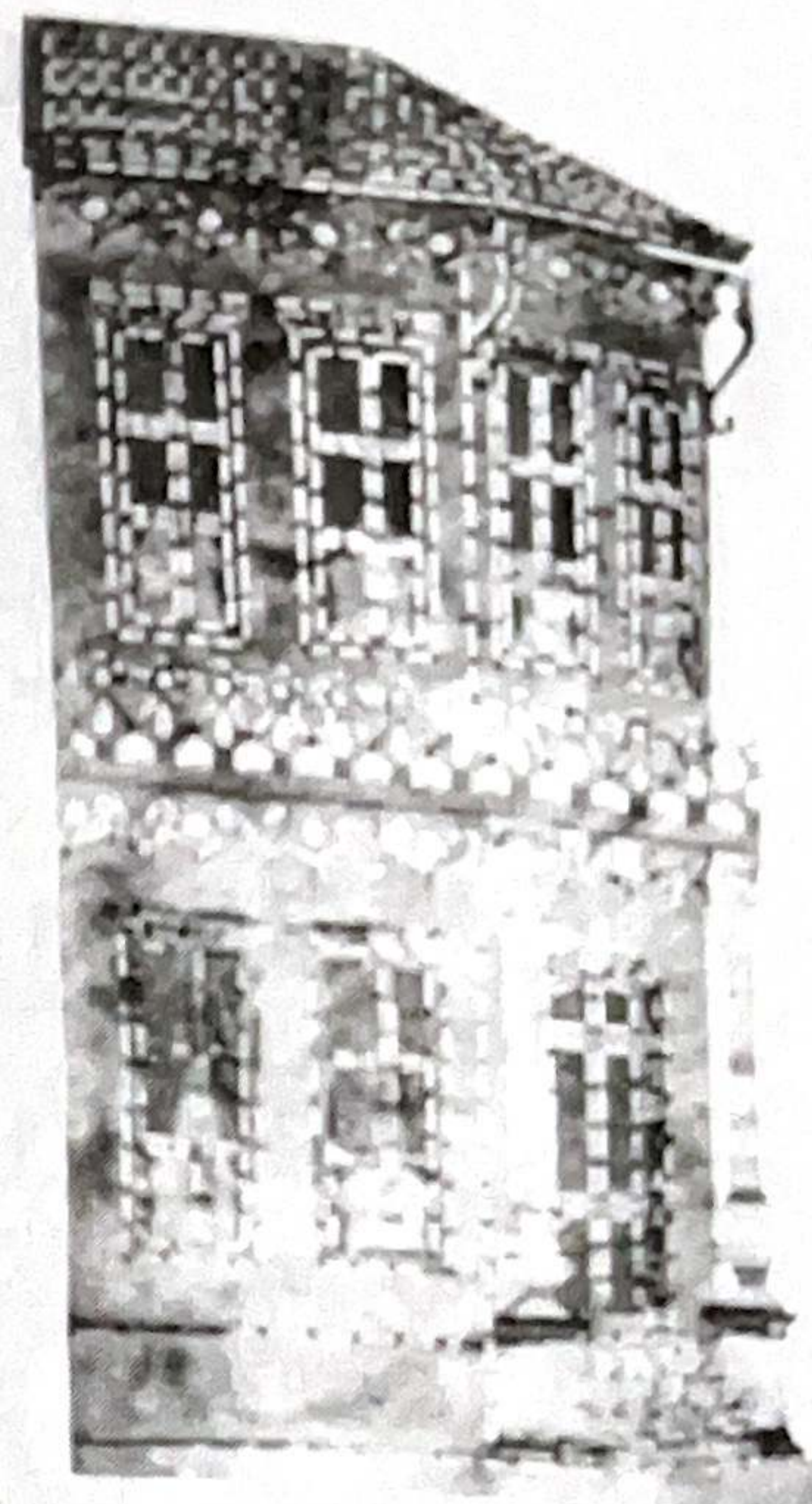




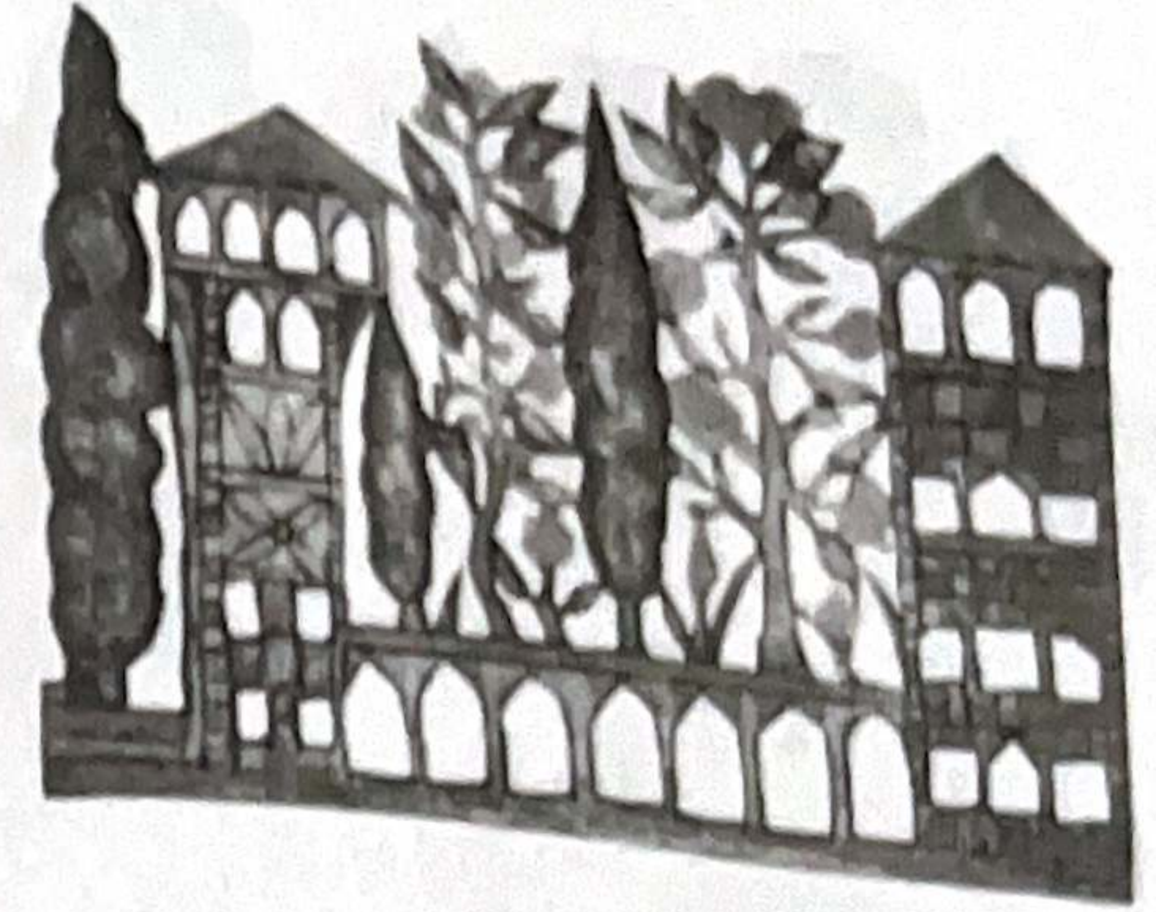














الشخصيات النمطية في الأراجوز

ولا يمكننا أن نفصل بين مسرح خيال الظل والشخصيات التي يقدمها وبين المضمون الاجتماعي وطبيعة أخلاقيات وقيم الإمبراطورية العثمانية التي نبع منها . لقد كانت امبراطورية كبيرة ممتدة بين ثلاث قارات هي : أوروبا ، وآسيا، وأفريقيا . وكان شعبها يتكون من عدة جنسيات وديانات وجماعات عرقية . وكانت كلها تعتبر أسطنبول مركزاً طبيعياً للامبراطورية العثمانية وعاصمة لها .

والأراجوز أيضا له جذور عميقة في ثقافة اسطنبول . ومسرح خيال الظل لا ينتظر منه أن يقدم شخصيات فريدة فى خصائصها . بل شخصياته تمثل النوعيات السائدة في المجتمع . فهناك نوعيات من الناس اقترنت بأذهان المواطنين العاديين ، ليس فقط من جهة جنسيتها بل أيضا جهة عملها . فمثلا هيميت الأناضولي The Anatolian أبدا ودائما يظهر علي المسرح كحطاب ، واليهودي كمراب أو كتاجر في الخردة ، أما لاز Laz الذي حضر من البحر الأسود فهو بحار أو سمكري . ولا تخلو هذه النماذج من بعض الحقيقة من جهة خصائصها القومية والعرقية ، فكل منها كاريكاتير لقومية معينة ورمز لهذه القومية . فلو أردنا أن نعرف اليهودي التركي لقلنا أنه بخيل ومقتر وماكر وجبان . أو علي الأقل هذه هي الصورة المتعارف عليها منذ القديم عن اليهودي التركي ، وقد أصبحت هذه الصفات علامة مميزة له في ذهن الشخص العادي . وهذه الصفات تعتبر من مقومات الحوار الفطرية ، وهي المسئولة عن لهجات الشخصيات المختلفة في مسرح خيال الظل . فكل حي من الأحياء له لهجته التركية المميزة ، وله خصائص معينة في اختيار الكلمات والمفردات اللغوية ، وفي تصريف الأفعال . واستخدام هذه الخصائص المميزة للشخصية يبعث علي الضحك ، وكذلك يجعل جمهور المشاهدين يتعرف عليها مباشرة عند تقديمها . وهي توفر أيضا وسيلة فعالة لخلق التوتر الدرامي . وقد تثير مثلا ضحك المشاهدين خلال الحوار بسبب سوء التفاهم بين الشخصيات . ويعطي غموض الصيغ اللغوية لهذا الحوار طابعه المميز. من ضمن ما يضفي عليه هذا الغموض الإصرار علي وضع صيغة النفي في غير محلها ، وسوء استعمال الأفعال ، والخطأ في فهمها ، واللبس في

تصريفها . ويمتلىء هذا الحوار بصيغة السؤال ، وعكس ترتيب كلمات الجملة ، والأخطاء المتكررة في حروف الجر ، والإستعمال المتكرر للكلمات الدخيلة . وبعض أنماط هذه الشخصيات تدمن استعمال كلمات معينة ، أو تدخل بعض الكلمات من لهجاتها المحلية . وقد تحذف حروفا بأكملها ، أو تصل الحرف الأخير من الكلمة بكلمة أخري متعددة لحروف، وتضيف وتحذف حروفا ساكنة أو متحركة . وبعض هذه الشخصيات يعتمد علي تغيير درجات الصوت بدلا من اختيار الكلمات . وكل هذا يحول لهجة الشخصية إلي نوع من الكاريكاتير .

وهناك ثلاثة أنواع محددة : ١- الشخصيات الرئيسية التي هي دائماً في مقدمة قائمة الشخصيات ، وهي عمود القصة ، ولهذا فهي تظهر علي المسرح لفترات طويلة: مثل الأراجوز وهاسيوات Hacivat . ٢- أدوار النساء ، والأطفال ، والفتيات ، الصغيرات ، والخدم ، والعجائز ، والساحرات ، والراقصات . وعلي الرغم من ظهور هذه الشخصيات كثيرا علي المسرح فإن ادوارها تعتبر من الأدوار الثانوية . ولكن بعض المسرحيات تكون مليئة بأدوار النساء . وهناك أيضا زوجات الأراجوز وهايسوات، وأبناؤهم ، وإخوة هاسيوات Hacivat . ٣- Taklits وهي شخصيات غنية فى قيمتها الكوميدية مثل : المحترفون ، والريفيون ، والمستعمرون ، والأجانب . ويوجد أيضا المخلوقات الممسوخة مثل الأقزام ، والمتلعثمون ، وذو الظهر الأحدب ، أو ناقصو العقول مثل مدمني الحشيش ، وعبيط الحي . ومعظم هذه الشخصيات ثانوية ، ولكن بعضها ضروري لتسلسل الأحداث . وتظهر عيوبهم واضحة في المسرحية . وهم يقدمون كمثال لأنماط معينة . فالألباني مثلا دائما ما يظهر جهله وهو يتفاخر متبجحا ، بينما يظهر اليهودي شرهه ، وجبنه ، وأنانيته .

أ- الأراجوز وهاسيوات : هناك شك كما رأينا حول ما إذا كان هناك وجود حقيقي لشخصيتي الأراجوز وهاسيوات أم لا . وهناك العديد من الأساطير عن هذا الموضوع. فالبعض يعتبر أن الأراجوز كان من الغجر . وهناك العديد من المواقف في

المسرحيات التي تعضد هذه النظرية . فالأراجوز وجهه مستدير ، وعيناه واضحتان ، وإنسان العين أسود اللون ، ولهذا سمي ذا العين السوداء ، وأنفه أفطس ، وذقنه مستديرة وكثة ومتموجة . أما رأسه فهو أصلع تماما مما كان يثير الضحك . وأثناء الحوار الذي يدور بين الأراجوز وهاسيوات نجد أن هاسيوات يستعمل اللغة المسترسلة المليئة بالسجع ، بينما يستعمل الأراجوز ، اللغة العادية فى الكلام . ولكن سرعة بديهته فى القفشات هي سبب شهرته. ويؤدي هذا إلي المقارنة بين أسلوبيهما ، أو الأسلوب المتصنع والأسلوب البسيط . وهذا هو أول ما عرف عن أسلوب الحوار الساخر . ويظهر الفرق بين الأسلوبين أيضا في لوذعية هاسيوات . فهو يستطيع أن يردد القصائد الطويلة ، وله علم واسع بالموسيقي ، وهو عالم بأسماء مختلف البهارات النادرة ، ومصطلحات فلاحة البساتين ، وبمقتطفات من الموسوعات المختلفة، وبآداب الطبقة الأستقراطية . أما الأراجوز فهو لا يفكر سوي في أن يعول نفسه ويعول أسرته . وحيث إنه لا يملك حرفة فهو غالبا عاطل ، وغالبا ما يفشل في إعالة أسرته. ولكنه يملك درجة من الإدراك تمكنه من أن يعرف أن المعرفة السطحية التي يتفاخر بها هاسيوات لن تمكنه من أن يصلح من حاله . وعلي الرغم من أنه غبي ومن السهل خداعه فهو دائما قادر علي خداع هاسيوات .

وهاسيوات شخصية تحب التأمل ولها لحية مدببة وطرفها ملتو إلي أعلي . وهو من النوع الذى يعمل ألف حساب لكل حركة من حركاته ويعد لها مقدما. أما الأراجوز فهو مندفع ويبدو هذا من كلامه وتصرفاته . ويلاحظ هذا من حركات الأراجوز عندما يظهر علي الشاشة فهو مفعم بالطاقة والحيوية . هذا بينما هاسيوات علي استعداد دائما لقبول الموقف ولقبول كل ما هو متعارف عليه . أما الأراجوز فهو يتحمس للأفكار الجديدة ويحاول أن يجربها ، ولكنه دائما يسيء التصرف . وقد أكد الشاعر الفرنسي جيرارد دي نيرفال (Gerard de Nerval) علي هذه النقطة عندما قال :

في المسرحيات الحديثة نجد أن هذا السيد المعروف بالأراجوز ينتمي دائما للمعارضة. فهو إما أن يكون الشخص الذى يستهزئ بالطبقة الوسطي ، أو الذي ينتقد

تصرفات من هم فى مركز سلطة أقل . فعندما فرض البوليس لأول مرة تعليمات تنص على حظر التجول بعد هبوط الليل بدون مصباح ، خرج الأراجوز ومعه مصباح وقد علقه بطريقة غريبة ، وهو يسخر من السلطات دون أن يدرك العواقب ، لأن التعليمات لم تنص علي وضع شمعة فى المصباح . وعندما قبض عليه البوليس ثم تم إطلاق سراحه عندما أثبت أنه علي حق خرج مرة أخري بالمصباح ولكن دون أن يضيء الشمعة. فالأراجوز يتكلم بحرية ، ويتحدي دائما العصا والسيف وحبل المشنقة.

أما هاسيوات فهو يلتزم دائما بالمباديء الأخلاقية للطبقة العليا ، ويستطيع أن يتأقلم بسهولة علي هذه المباديء . وأحيانا يقوم بدوره بقصد إدخال السرور علي هذه الطبقة العليا، وعند ذلك يكون في حالة قلق من أن الأراجوز سوف يفسد بعدم لباقته مجهوداته . أما الأراجوز الذي يرمز للإنسان البسيط فإن تصرفاته تفسد غالبا أغلب ما يقدمه هاسيوات فى هذا العرض المثير . ويخدم هاسيوات غرضا آخر في المسرحية وهو أنه يعمل كمرآة لإظهار قلة حيلة الشخصيات الأخري وبؤسها. فأغلب هذه الشخصيات تعتمد علي التخطيط الذي يقوم به هاسيوات كي تحصل علي ما تحتاج من النقود ، أو علي عمل ، أو علي بيت يؤويها . وهو كثير الكلام ، وسليم النية ، ودمث الأخلاق . وهو غالبا ما يعطي النصائح السديدة للشخصيات الأخري ويساعدهم في تنفيذ خططهم . وهو أكثر شخصية محبوبة في الحي بسبب معرفته بآداب المجتمع وإتقانه للغة وقدراته علي انتهاز الفرص . فهو لا يشغل فقط منصب رئيس الحي ، بل هو أيضا الناصح الأمين لأهل الحي وخاصة للمسرفين منهم . وعندما يتشارك مع الأراجوز في أي مشروع يكون همه هو أن يبحث عن الزبائن ويشارك في الأرباح . وأما الأراجوز فهو علي العكس لايحظي بالإحترام . وهو دائما ما يتعرض للإهانة من السفهاء ، وهو هدف لمدمن الحشيش الذى يصب عليه غضبه ، وضحية لنكات عبيط القرية ، ولتهديدات السكاري فى الحي .

ب- أما النساء في الأراجوز فهن قد يكن صغيرات ، أو متوسطات العمر ، أو عجائز . وهن هوائيات ، ومشاكسات ، ويستطعن أن يكن مخلصات بالكاد ، ويحببن

القيل والقال . وغالبا ما يكن هوائيات ومولعات بالشائعات ومدبرات للمكائد . وبسبب هذا النوع من النساء في كل المسرحيات تقريبا فضيحة في الحي. وزوجة الأراجوز تعنفه دائما علي عدم قدرته علي كسوتها وإطعامها. وحيث إن الذي يقوم بدور النساء في مسرح الأراجوز هم الرجال لهذا نجد أنهن يتكلمن بأصوات مشروخة . وهن يلبسن ملابس فضفاضة ذات كم طويل وجلبابا يشبه العباءة يطلق عليه اسم ferace وقطعتان من الموسلين الخفيف أو من قماش التارلتان يطلق عليهما اليشمك، وهما يطويان ويشبكان بطريقة تجعلهما يغطيان الفم وطرف الأنف من جهة ، ويلف الطرف الآخر حول الرأس من فوق العينين ، ويتدلي باقي اليشمك علي الظهر . وبما أن الخمار مصنوع من قماش شفاف فيمكن بسهولة رؤية الوجه . ويلبسن طاقية زرقاء تسمي hotoz ، وخفا من الجلد اللامع أو من القطيفة ، وتحمل كل منهن شمسية . وبعضهن يلبسن عباءة حمراء اللون ، وخمارا من قماش صوف الأناعيم علي الرأس ويشبك تحت الذقن ، وهو يغطي الوجه تماما . أما المحظيات أو الغانيات فيكشفن عن نصف صدرهن . وبعضهن يلبسن أحذية طويلة الرقبة من الجلد المراكشي تسمي cedik ويحملن العصي في أيديهن . وتلبس الشخصية النسائية قفازا أسود إذا كانت تمثل جارية سوداء ، وعباءة حمراء ، وحذاءا متينا يسمي pabuc ، ورباطا أبيض حول الرأس .

ت- شخصية سيليبي : ما يلي هو وصف قديم لهذه الشخصية .

إن الرجل الشجاع ليس غريبا علي الأتراك . لقد عرفت بعض هؤلاء الشباب الذين يطلق عليهم في اللغة التركية اسم Zenpare Tchlebis ، وهم يدبرون المؤمرات ، ويحتفظون بقائمة بأسماء النساء المعروفات بجمالهن ، ويحاولون دون كلل أن يبتكروا الخطط التي تمكنهم من أن يحظوا بمعرفة هؤلاء النساء ، ويبذلون كل أموالهم لتدبير مواعيد للقائهن ، وقد يعمدون إلي المفاخرة بأنهم قد نجحوا في مواعدتهن.

وشخصية سيلييي تحظي ببعض التعاطف على المسرح . فلا تتعرض للسخرية ولا تقدم بصورة كاريكاتورية ككثير من الشخصيات الأخري . وهو غالبا ما يكون شابا

متأنقا ، ويكون الدافع الذي يحركه والذي تدور القصة حوله هو حبه لإحدي الغواني أو لفتاة من أسرة كريمة . وهو يملك القدرة علي أن يسحر الجنس الآخر . فهو شجاع ، وأنيق ، وصغير في السن ، وثري ، ومسرف ، وشديد العناية بمظهره . وهو يملك شخصية نمطية تجري وراء النساء ، وهو علي درجة من المعرفة ولكنه شاب هوائي . وهو يتكلم بلهجة الطبقة المتعلمة في اسطنبول ، ويسترسل في الكلام باللغة العربية بأسلوب الشخص المتعلم . وملابسه علي الطراز الأوروبي . وهو يلبس نظارة ، ويحمل عصا ، ويستعرض بحذائه المصنوع من الجلد اللامع ، ويلبس معطفا كمعاطف الكهان ذا شكل ولون وتصميم يشبه ما يرتديه الاسطنبولين stambouline وقد سمي هكذا لأنه ظهر لأول مرة في اسطنبول .

ث- تيرياكي Teryaki هو مدمن المخدرات . ويقضي وقته كله يدخن الحشيش ، وينام في مقاهي الحي . ويمكن التعرف عليه بسهولة بظهره الأحدب وبالغليون الذي في يده والمروحة . وهو ذلق اللسان ولكنه يحاول دائما أن يبدو جادا . وهو يتكلم بنفس طريقة هاسيوات ولكنه في العادة يغط فجأة في النوم أثناء الحديث ويشخر بصوت عال. وهو غالبا ما يبالغ في تجسيم الأمور التافهة . ويحب الكثيرين من المقلدين محاكاة تيرياكي . وقد ذكر إفليا المعلومة التالية وهو يقدم أحد الفنانين المشهورين بالمحاكاة : إن أخاه الذي كان من الذين يتقنون المحاكاة أيضا كان هو نفسه من مدمني الحشيش ، وقد نجح نجاحا كبيرا في تقديم أوهامهم المضحكة . وبينما كان تيرياكي يدخن الحشيش جرح إصبعه ، وبدأ الجرح ينزف بشدة لدرجة أنه أوشك علي التهالك ، وأخيرا قيل له إن النزيف لن يتوقف حتي يرسم أحد الفتيان بإصبعه حرف الألف علي وجهه .

ج- بيبي روحي Bebe Ruhi أو القزم وهو يعاني من إعاقة في النطق تجعله ينطق حرفي الراء والسين كالياء . وهو يسأل نفس السؤال مرة بعد أخري حتي يصاب الناس بالملل عند الإنصات له . وهو يكون أحيانا قزما وأحيانا أحدب الظهر . وعندما يقدم كقزم يسمي بيبي روحي ، أو Alti Kulac (الستة أقدام) وهو يصور كشخص

متضجر وثرثار يفاخر بتبجح . وهو يقوم بالعديد من الأعمال البسيطة في الحي ، ويدلله سكان الحي من منطلق الشفقة . أما الأراجوز فكثيرا ما يضطر لأن يضربه حتي يتخلص منه .

ح- السكير المتبجح تستعمل هذه الشخصية اللغة العامية دائما في الكلام ونتيجة لهذا لا يستطيع الأراجوز أن يفهمه . وهو يتوعد الأراجوز دائما ، ولكن عندما يغضب الأراجوز يظهر جبن السكير ويسارع بالهرب . وهو يتباهي في كل مكان بترسانة الأسلحة التي في حوزته ، ويسن القوانين حسب هواه . ولكن تهديداته مجرد كلمات خاوية . وهو يثرثر ويترنح دائما . وهو يسمي أيضا ماتيز . وعلى الرغم من مظهره وصوته العالي فهو غير مؤذ ، ولكنه ذو طبيعة سادية . وهو علي استعداد دائماً للغناء. ودائما علي استعداد للتدخل في أي موقف لا أخلاقي . وهذه الشخصية تمثل السلطة ، أو جندي البوليس . وأحيانا أخري تمثل أداة للعدل الإلهي . ولكنه هو نفسه لا يحافظ علي القانون ، ويتآمر مع نساء الحي ذوات الأخلاق السيئة . وهو دائما يتفاخر بأنه قد قتل العديد من الناس ، ومن ضمنهم أطفاله وأسرته . وهو يقتل ضحاياه بطريقة فريدة. وهو مغرم بأن يقص تفاصيل هذه الجرائم علي سكان الحي مما يسبب لهم رعباً شديداً ويدفعهم لإطاعة أوامره دون أن ينبسوا بحرف واحد . وأحد نكته المعروفة هي عندما يتصنع أنه قد قطع رأس الأراجوز . وعندما يحاول الأراجوز أن يتحاشي قطع رأسه يعاتبه ماتيز قائلاً : هل تستخسر هذه الرأس العفنة التي بلا فائدة ؟ ومن المؤكد أن هناك أنماطاً كثيرة لشخصية السكير ظهرت خلال العصور المختلفة . فهناك Tuzsur Deli Bekir المختال بسيفه ذي الشكل الخبيث الذي ينشر به الرعب في كل مكان . فهو يظهر علي المسرح قرب النهاية ويتعامل مع الأراجوز ومع باقي الشخصيات . وهناك نوع آخر هو المشاغب Kulhanbeyi الذي يحمل سترته متدلية علي أحد كتفيه ، ويتخطر في مشيته دون توازن ، ويلبس وشاحاً حريرياً حول طربوشه ، وسرواله مخاط بخيط ظاهر في الجزء الأسفل ، وحذاؤه قصير من الخلف وكعبه علي شكل البيضة . وهو يربط وشاحاً علي الجزء الأوسط من جسمه ويدخله في السروال عند الوسط ، ويلبس أيضاً قميصاً أزرق من الحرير بياقة مفتوحة

وأكمام مطوية ، ويمسك بسبحة في يده ويسير بطريقة مميزة . ويقدم السكير أحياناً كشخص متهور من الساحل الشمالي لتركيا ويعرف باسم Efe أو زيبق Zeybek . وهو لا يتصرف مثل السكير ولكنه يجعل الناس يطيعونه . ويلبس ستره قصيرة لدرجة أنها لا تصل إلي مرفقيه ، وسروالاً Salvar فضفاضاً بطريقة مبالغ فيها مصنوعاً من القطن ولكنه من حيث الطول يشبه ملابس الاستحمام ، وجورباً مصنوعاً من صوف الغنم ، ولكن رجليه عاريتان من منتصف الفخذين وحتي حرف الجورب ، أما طربوشه الذي يرتفع ثمانية عشر بوصة علي الأقل فيلف حوله منديلاً زاهي الألوان مزخرف بأهداب وشرابه مزركشه . ويربط علي الوشاح الذي يحيط بوسطه جيبيا واسعا من الجلد يحوي سيفه البتار ومسدسه وتبغ غليونه ، ويعلق علي ظهره بندقيته الطويلة . وهو يحاول أن يحافظ علي الأمن في الحي بمفرده . وغالباً ما يكون سليم النيه . وإلي هنا نأتي إلي نهاية وصفنا .

وحيث إن الإمبراطورية العثمانية تتكون من عدة جماعات عرقية فإن مجتمعها معقد التركيب . ومعظم الأجانب الذين حضروا إلي لسطنبول جاءوا بغرض ممارسة تجارتهم وحرفهم الخاصة . وهناك تشابه بين الذين يعيشون في وسط الأناضول .

خ – ترك أو بابا هيميت Turk أو Baba Himmet

هو الحطاب الخفي الذي جاء من الأناضول . وهو رجل طويل القامة (أطول شخصيات العرض كما قلنا من قبل) ، ويحمل بلطة كبيرة علي كتفه . ويحاول الأراجوز أحياناً أن يجعله يسمع ما يقول بأن يتكلم الكلمات في كفيه المضمومتين ثم يدفعهما إلي أعلي نحو أذنيه . وإذا فشلت هذه الوسيلة يحضر الأراجوز سلماً ويتسلقه حتي يتمكن من أن يصرخ في أذن بابا هيميت . وهو يتكلم بطريقة خشنة ، ويفشل في فهم معظم ما يراه في البلدة . وهو كثيراً ما يستعمل كلمات فيها تجديف بالدين خلال حديثه ، ولكنه لا يغضب عندما يعايره الأراجوز بلغته الخشنة ويسميه بالدب. وهو طيب القلب دائم الكلام عن حبيبته التي في القرية . وهناك أيضاً الرجال الذين من كايسيري ، وبولو (Kayseri , Bolu) وهم يشبهون بابا ترك ولكنهم علي

دراية أكثر بالحياة في إسطنبول . والرجل الذي يأتي من كايسيري يعمل بائعاً للحم المملح ويسمي بسطرما ، أو بقالاً ، أو رساماً ، أو صانع أحذية . أما الرجل الذي من بولو فهو يعمل دائماً طباخاً . وبالمقارنة ببابا هيميت تكون هذه الشخصيات ماكرة ولكنها ليست علي دراية بآداب المجتمع في المدينة . والشخص الذي من كايسيري يلبس جلباباً أحمر وطربوشاً عالياً يحيط به شريط أبيض ، ويضع علي كتفه سترة قصيرة حمراء اللون ، ويلف حول وسطه حزاماً يضع فيه أسلحته . أما الرجل الذي يأتي من إجين Egin فهو غالباً ما يكون جزارا . وهو يلبس سروالاً أحمر اللون يصل إلي الركبة وله حزام يستعرض فيه مسدسه . ويلبس كذلك ستره قصيرة وطربوشاً .

د – لاز Laz

وهو من منطقة ساحل البحر الأسود . وهو يعمل كبحار أو ضارب صوف أو سمكري . ويتكلم بلهجة واضحة لأهل البحر الأسود . وهو ثرثار ويتكلم بسرعة كبيرة، فقد يستغرق في إلقاء السلام فقط خمس عشرة دقيقة ، ودائماً عصبي جداً . وحيث إنه دائم الكلام فهو لا ينصت لما يقوله الآخرون . وهو سريع الغضب . وفي بعض الأحيان يضطر الأراجوز لأن يسد فم لاز بالقوة حتي يستطيع أن يتكلم هو . وملابسه عبارة عن سترة صفراء مبطنه بقماش قطني ، وسروال به ثنيات وكسرات من الخلف ويصل حتي الركبة ويسمي Zipka ويلبس علي رأسه طرطوراً يسمي Sargi . وكثيراً ما يرقص علي المسرح رقصة من البحر الأسود تسمي horon ، وهي مميزة بحركاتها المرتعشة المتصلبة النشيطة ، كاهتزاز الجسم كله من أعلي الرأس إلي أخمص القدم ، والركوع فجأة ثم القيام في لحظتها . وهذه الرقصة متماشية مع الخصائص الأساسية في شخصيته .

ذ – روميليلي أو موهاسير Rumelili أو Muhacir

وهو المهاجر من شبه جزيرة البلقان . وهو يتكلم ببطء ، ويعمل كمصارع أو كعربجي . وهو دائم الحديث عن قريته وعن عمله كمصارع . وهو فخور جداً بقدراته

في المصارعة ولكنه يخسر دائماً إذا لعب في المباريات . وهو يحاول دائماً أن يظهر بمظهر الشخص الحريص الذكي . ويتباهي بأنه سوف يكسب في المستقبل كل مباريات المصارعة .

ر – كورد Kurd

وهو الحارس الليلي في الحي ، وكثيراً ما يستعمل كلمات كردية في حديثه . ويبدو من مظهره أنه لا يؤدي أي عمل ، ولكنه يتصرف بتكبر . وهو يلبس قلنسوة مخروطية الشكل من قماش اللباد ، ويحمل هراوة طويلة . ويلبس أيضاً صندلاً من الجلد الخام المدبوغ ، وجلباباً أزرق ، ونصف معطف بدون أكمام ، وسترة صوفية مزركشة الألوان .

ز – أكيم أو الفارسي Acem أو Persian

وهو تاجر شيلان ، وسجاجيد ، وملابس السيدات ، أو قد يكون مرابياً يقرض الأموال . وأحياناً يدخل إلي المسرح راكباً حصاناً ، ولا يتوقف عن ترديد الشعر وهو يضغط علي الألفاظ عند نطقها . وهو غالباً ما يبالغ ويتكلم عن مبالغ ضخمة من الأموال مع أن معاملاته المالية في الواقع لا تتعدي مبالغ ضئيلة . وهو يتضايق ويصبح عصبياً عندما يوقعه الأراجوز في أي مقلب . أما هاسيوات فيتملقه ويطلق عليه زهرة إيران . وهو من الذين يتذوقون الشعر . ويلبس بنطلوناً ويلبس عليه سترة مبطنة بقماش الكتان تصل إلي ركبته وتسمي Entari* وهي مربوطة بحزام أبيض اللون . ويلبس أيضاً قميصاً أبيض اللون ، وقبعة عالية من جلد الغنم ، وثوباً مفتوحاً من الأمام تصل أكمامه إلي الكوع ويسمي Cubbe* . وهو غالباً من أهل أذربيجان ، وهي المنطقة التركية في بلاد الفرس .

* عنتري بتعبير الفلاح المصري في بعض مراكز كفر الشيخ في نصف القرن الحالي
* جبّة

س – الأعرابي :

هو يعمل بالتجارة ، ويلبس شالاً علي رأسه ، وجلباباً أحمر من الكتان ، وصندلاً برباط ، وغالباً ما يكون له إسم مضحك . وقد يكون أحياناً شحاذاً ، أو بائعاً للحلوي، أو طحاناً للبن . ومن عادته أن يدعو كلما اضطر أن يدفع نقوداً ، أما عندما يأخذ نقوداً فهو يتصنع أنه يدعو لمن أعطاه النقود بينما هو في الواقع يلعنه . وهو غبي جداً ولا يستطيع فهم الأشياء بسهولة . وحديثه لا يتعدي تكرار نفس السؤال عدة مرات من ؟ لمن ؟ متي ؟ أين ؟ أو ماذا ؟ ويظل يكررها ، وهو يتكلم باللهجة المصرية أو لهجة أهل دمشق . وهناك نوع آخر من العرب ويسمي الزنجي وهي باللغة التركية negro أيضاً . وهو صورة كاريكاتيرية للخصي في لهجته وغبائه .

ش – الألباني أرناووت Arnavut

وهو يعمل إما بياعاً للمشروبات وخاصة البوظة ، وهي مشروب من الذرة المخمرة، أو قد يكون بستانياً ، أو حارساً للألعاب ، أو تاجر ماشية . وهو يحاول أن يتكلم بأدب ولكن لهجته تتسبب في مواقف مضحكة . وهو جاهل ويتغني دائماً بأغنية عن الخضروات . وهو أيضاً أفاق ، وكلما غضب يشير إلي مسدسه كأن القتل مجرد شيء عادي . وهو يلبس سروالاً أبيض بشكل الزكيبة عند الردفين ومضموماً عند الركبة ، ويلبس علي رأسه طاقية بيضاء ذات ألوان زاهية ، ويلف حول وسطه كمية كبيرة من المناشف ، ويكمل هذا اللباس بتنورة واسعة من الكتان وسترة حمراء .

س – اليوناني أو فرانك :

وهو يصور كشخص من أوروبا ، وهو غالباً يعمل طبيباً . ويدخل إلي المسرح وهو يرقص رقصة البولكا ، ويحشو حديثه بكلمات من اللغة اليونانية والفرنسية . ولهجته التركية أسوأ لهجة في كل أنماط الأمبراطورية . وقد يكون ترزياً ، أو تاجراً ، أو صاحب حانة . وبالرغم من لغته التركية غير السليمة فهو يحاول أن يستظرف وأن

يلقي النكات مستعملاً التورية والجناس باللغة التركية . وهو شخص غير محبوب وجبان . ويلبس ثياباً أوروبية ، ويحمل في يده قبعة وعصا .

ص – الأرميني :

وهو غالباً ما يكون رب أسرة كبيرة . وهو لا يحب الهذر ، وذكاؤه محدود ، ويأخذ عمله بمنتهي الجدية . وقد يكون جارسونا أو ساقياً لتقديم المشروبات . وزيه يتكون من جلباب أسود ، وسترة سوداء ذات أكمام قصيرة ، وحزام أحمر اللون ، وقلنسوة حمراء مدببه أو طربوش ، ومريلة حمراء . وهناك نوع آخر من الأرمينيين وهذا النوع يعمل بتجارة المجوهرات أو تاجراً للأقمشة الفاخرة . وهو عكس النوع الأول فهو أكثر رقياً ويقدر الأشياء الفاخرة . وهو يلعب الموسيقي بالفلوت التركي ، ولكنه ليس ناجحاً بدرجة كافية تمكنه من أن يقدر علي تكاليف هذه الحياة المترفة . ويعمد الأراجوز دائماً إلي إغاظته . وملابسه عبارة عن ثوب أسود اللون وطربوش ، وبنطلون ، ومظلة مكسورة اليد .

ض – اليهودي Cut Yahudi أو Cifit

اليهودي الذي يحب المساومة من الشخصيات المعتادة في الأراجوز . ونراه كمرابٍ أو تاجر أشياء مستعمله ، أو تاجر خردوات . وهو يحاول دائماً أن يلعب بالكلمات بالتورية والجناس ليعطيهما معني بذيئا يسب به الأراجوز ، ويحاول أن يشغل بخبث لهجته التركية غير السليمة كعذر يغير به من معني اسم الأراجوز ليصبح معني قبيحاً وكنتيجة لهذا يغضب الأراجوز ويضربه . وهو من النوع الشرير والمبتذل . ويلبس جلباباً أسود اللون ، ورداء فضفاضاً من الكتان مفتوحاً من الأمام يسمي Cubbe ، و Kaveza وقنسوة سوداء عليها عمامة زرقاء ، ويحمل كيساً علي ظهره . وعندما يحاول الأراجوز أن يهاجمه أو أن يتصنع أنه يهاجمه يبدأ في الصراخ كأنه قد أصيب فعلاً إصابة بالغة . وعندما يحرك الأراجوز أصابعه من علي بعد كأنه يزغزغه يبدأ اليهودي فوراً في الضحك . وهو يسب الأراجوز في نفس الوقت الذي

يجأر فيه بالشكوي . وهو بخيل ويحب المساومة ، ويظل يشكو من ارتفاع السعر وعدم قدرته علي الدفع حتي بعد أن يتفق عليه مقدماً . وهو أيضاً جبان ، فعندما يتفق أهل الحي كلهم علي مهاجمة السكير لا ينضم إليهم بل يهرب فوراً .

* * * * * * * *

هذه هي الشخصيات الرئيسية في الأراجوز ، ولكن القصة في كل مسرحية تتطلب شخصيات إضافية . وسنعطي أمثلة لها فيما يلي : ابن اليهودي ، اليهودية العجوز ، اليهودي الذي يحمل النعش ، الحاخام اليهودي ، الساحر اليهودي ، الساحرة الغجرية العجوز الشمطاء الشريرة ، اليهودية التي تسمي Bon Ana وهي تعمل داية ، الغجرية ، المغولي ، والزنجي الذي يلعب علي اله وترية ، وطحان البن ، والفتيان الراقصون ، والفتيات الراقصات ، والفران الأرميني الجنسية ، والقسيس ، وخادم الحمام العمومي ، ورئيس فرقة الرقص ، والمتلعثم ، ومساعد الساحر ، والموسيقيين ، والطفل الذي ما زال في المهد ، وأخوة خاسيوات الثلاثة ، والشرير ، والشمام ، والرجل المجنون المكار ، والشاعر المداح ، والساحر ، والساحرات ، وزوجة السكير ، والرقص علي الحبل ، والمرأة التي تذهب لتقييم العروسة المنتظرة ، والعروس الحامل . والعبد الـ Cicassian ، وأبناء هاسيوات والأراجوز وبناتهما ، وأبن لاز ، وتاهير ، ووالد تاهير ، ووالد زوهر Zuhre ، والخادم الفارسي ، والمخنث . كل هؤلاء من ضمن الشخصيات التي تظهر علي المسرح ، وكل منهم له أهمية خاصة .

والقصة الرئيسية تشتمل علي العديد من الشخصيات بملابسها وسلوكها ولهجاتها المختلفة وبعض هذه القصص قد تنوقلت من جيل إلي جيل . وقد عمل إفيا سيليبي قائمة بالقصص التي ما زالت تقدم حتي يومنا هذا . ولكن بعض لاعبي العرائس من فرق Ortaoyunu حاولوا أن يبتكروا قصصاً جديدة ، أو أن ينوعوا في القصص القديمة بإضافة شخصيات أو حذف شخصيات أخري ، أو بتغيير ترتيب ظهور الشخصيات ، أو تغيير الاسم . ويدعي أحد الكتاب الأجانب أن بعض مسرحيات الأراجوز قد تم أقتباسها من مسرحيات موليير مثل مسرحية البخيل لموليير

ومسرحية Tartuffe ومسرحية Les Fourberies de Scapin . ولا تحتوي القصة سوي علي القليل من المكائد ، والأحداث كلها تقع بالصدفة . وأهم خاصية لهذه المسرحيات هي أنهما غير مقيدة من ناحية الشكل ، ولهذا فمن الممكن أن نطلق علي هذا الشكل اسم الشكل المرن أو الشكل المفتوح أي أن كل حدث منفصل ومستقل عن باقي المسرحية ، ولهذا فمن الممكن أن يتغير ترتيب الأحداث عند تقديم أي عرض جديد ، أو يختصر ، أو يضاف ، أو يحذف حسب استجابة جمهور المشاهدين، أو رغبات لاعب العرائس بدون أن يؤثر هذا علي مجري الأحداث . وعناوين المسرحيات التي مازالت باقية توضح التشابه بين القصة في مسرح الأراجوز والقصة في عروض الـ Ortaoyunu . والقصص ليست بسيطة في تركيبها ، فهي تقلد حرفة معينة أو عادة معينة . وتؤكد القصة علي المظهر الخارجي للشخصيات والزي التقليدي لهم . وقد قدم أحد الأجانب هذه الملحوظة :

إن لاعب العرائس يقدم في عروضه كل التفاصيل من أول المهد حتي الزفاف ، ومن الزفاف حتي القبر بكل الصور الممكنة لهذه القصص المضحكة

فالقصة تتعامل مع أي حدث في الحياة وتظهر رد الفعل المقابل له : مثلاً مسرحية (الختان) الطهور تسخر من هذه العادة ، ومسرحية كيس النقود أو الأراجوز المصارع تفعل نفس الشيء مع رياضة المصارعة ، ومسرحية مسابقة الشعر The Poetry Contest تظهر تنافس المداحين في العصور القديمة ، ومسرحية مستشفي المجانين The Madhouse تسخر من مستشفيات المجانين التركية القديمة وتسخر أيضاً من الذين يسيرون في الشوارع بحرية بينما مكانهم الحقيقي في مستشفي المجانين . وبالإضافة إلي ذلك فإن المسرحية تسخر أيضاً من الطبيب الإيطالي أو اليوناني الذي لا يقل جنوناً عن أغلب مرضاه . فأغلب القصص تقدم حكماً تاريخية . ويكون للأراجوز في هذه النوعية من المسرحيات دور مهم . فهو الذي يكسب في مسابقة الشعر ، وهو الذي يتم طهوره ، ويكسب مباريات المصارعة . وفي هذا النوع أيضاً نجد الأراجوز وهاسيوات يشتركان في العديد من المشاريع التجارية . ففي إحدي المسرحيات يقومان بتأجير مركب لباقي

الشخصيات ، وفي مسرحية أخري يستأجران أرجوحة . وفي مسرحية الكاتب العمومي The Public Scribe يكتبان الخطابات للناس . وفي هذه المسرحيات يكون هاسيوات هو الذي يبحث عن الزبائن للأراجوز . ففي مسرحية الغابة يدير الأراجوز مقهي في الهواء الطلق ، وفي مسرحية المطعم The Restaurant يعمل طباخاً .

وفي بعض القصص الأخري نجد الأراجوز مشتركاً بدون رغبة منه في بعض المكائد وغالباً ما يكون غرضه حماية إحدي النساء ولكن الأمر ينتهي به وقد وقع في عدة مشاكل مع العديد من المعجبين بها . وفي مسرحية أخري يحاول الأراجوز أن يدخل مكاناً محظوراً عليه وغير مرغوب وجوده فيه . فمثلاً في مسرحية الحديقة The Garden ومسرحية الحمام العمومي يحاول أن يدخل إلي الحديقة وإلي الحمام بأن يتنكر أو بأن يختلط بباقي الناس المسموح لهم بالدخول . وفي هذه المواقف يحاول الأراجوز أن يفهم السر في أن بعض الأماكن مسموح بها لبعض الناس المحظوظين بينما هو ممنوع عليه دخولها . وفي بعض أنواع المسرحيات الأخري تكون المكائد أكثر وضوحاً، والشخصيات أقل عدداً ، والقصة أكثر حبكة فبعضها يتناول موضوع الخيانة الزوجية وقد يكون موضوع القصة مأخوذاً عن قصة حب شعبية أو أسطورة شعبية مثل مسرحية Ferhad and Sirin ومسرحية Tahir and Zuhre حيث نجد فتي وفتاة غارقاين في الحب بينما يضع أبوايهما العوائق في سبيل حبهما . ويحاول الأراجوز وهاسيوات أن يساعدا الحبيبين بكل وسيلة ممكنة . وفي هذه الحالة لا يتناول الاقتباس الناحية المأساوية أو الرومانسية من القصة ولكنه يتناولها فقط من الناحية الهزلية المضحكة . وفي أغلب هذه المسرحيات يكون الأراجوز هو الخادم الذي يحاول أن يحل مشاكل الحبيبين أو يحاول أن يهديء من ثائرة الأب . وتكون هذه المسرحيات ذات وحدة من تسلسل الأحداث ، لأن هذه الأحداث تقع في نفس الحي بدون اعتبار لمكان حدوث الأحداث الأصلية . وقد تقع بعض الأحداث الخارقة للطبيعة مثل التغييرات التي تتم بواسطة السحر، وتعطي هذه الأحداث الخارقة الفرصة لمزيد من التنكر في هيئة الشخصيات . وبعض المسرحيات

تحتوي علي عدد كبير من الأغاني والرقصات وتشبه نهايتها احتفالات الأعياد أو موكباً مزيناً ، مثل موكب مهر العروس في مسرحية الزفاف الكبير The Big Wedding

ومعظم المسرحيات الموجودة حالياً قد كتبها لاعبو العرائس . أي أنها تنتمي إلي نوع من المسرحيات الميتة أو المسرحيات التي كتبت ودونت بدون وجود متفرجين . ومعظم النصوص المكتوبة بعيدة تماماً عن الأصل . وحتي المسرحيات التي كتبت حسب ما أملاه لاعبو العرائس نجد أنها لا يعتد بها بسبب الكمية الكبيرة من الارتجال التي كانت مسرحيات الأراجوز تعتمد عليها وأفضل مجموعة من السيناريوهات هي التي جمعها ونشرها البروفيسور هيلميت ريتير في ثلاثة مجلدات باللغتين التركية والألمانية. المجلد الأول (Hannover 1924) ويحتوي علي ثلاثة سيناريوهات ، والثـاني(Leipzig / Istanbul 1941) ويحـتـوي علي سـتـه سـيناريوهات ، والثالث (Wiesbaden 1963) وهو يجمع تسعة عشر سيناريو كتبها كلها نظيف أفندي Nazif Efendi لاعب العرائس في البلاط . وقد أعاد أحد الكتاب التركيين نشر مجلدات ريتير في تركيا بعد نفاذ النسخ في ثلاثة مجلدات وأضاف إليها عدداً من السيناريوهات الأخري . وتوجد سيناريوهات أخري منشورة باللغتين التركية الألمانية. أما النصوص التي باللغة الإنجليزية فهي قليلة . هناك كتاب Martinovitsche الذي يحوي عدداً قليلاً . ولكن تم مؤخراً نشر ترجمة لمسرحية الزفاف الكبير . وتوجد بعض النسخ مسجلة علي شرائط من العروض مباشرة ، وهي موجودة في المكتبة القومية في أنقرة ، وفي قسم المسرح في جامعة أنقرة . ولكن هذه النسخ نادرة .

وفيما يلي بعض نبذه عن بعض هذه السيناريوهات :

نيجار الدموية The Bloody Nigar

سيليبي المتأنق قد هرب بعد أن سلب اثنتين من الغانيات أموالهما . لقد وقف معهما في الطريق ، وإحداهما تسمي نيجار الدموية . وإدعت المرأتان أن لهما حقوقاً عليه . وعندما فصلت القوانيين الشرعية في ادعائهما دعيت نساء الحي كي يقررن من منهما أحق بالشاب الوسيم . ولكن كل أمرأة حكمت في صالح واحدة منهن . وأخيراً جرت نيجار الدموية الشاب إلي داخل بيتها ، وانتقمت منه بسبب خيانته لها بأن نزعت عنه ملابسه وألقت به في الشارع عارياً . ووصل إلي المكان بعد ذلك عدد من الأنماط التي تسكن الحي فوجدوا الشاب يجلس عارياً في الشارع . وتطوع كل منهم أن يحضر له ملابسه ،وكان من ضمن المتطوعين الأراجوز وهاسيـوات . ولكن المرأة تنزع عن كل منهم مـلابسـه . وأخـيراً يزدحم الشـارع بالرجال العارين . وتحل ساري إفي التي تحظي باحترام نيجار المشكلة ويسترجع الجميع ملابسهم .

يالوفا سيفاسي Yalova Sefasi (الرحلة المتعة إلي يالوفا) The Pleasur trip to Yalova

سيليبي المتأنق يرغب في أن يأخذ حبيبته في رحلة إلي منتجع يالوفا . ولهذا فهو يشتري أكياساً كبيرة وزلعاً ليضع المؤونة التي يحتاجها في الرحلة . وعندما يذهب ليعد الترتيبات النهائية للرحلة يصل الأراجوز ويحاول أن يغيظ المرأة التي تركها سيليبي عند المؤونة فمثلاً يقول لها إن صديقها قد مات ، وأن هناك من أشعل النار في البحر ، وأن سيليبي قد احترق ، أو أن هناك من ظن أنه لقمة سائغة وابتلعه . وهكذا. ويظهـر الـ Taklits الذين يريدون أن يذهبـوا في نفس الرحلة ، وتـخـبـئـهـم الفـتـاة الكريمة في الأكياس والزلع واحداً بعد الآخر ، ومن ضمنهم حبيب الفتاة الآخر . وهنا يصل سيليبي ويخرجـهم من الأكياس والزلع حيث اختـبأوا أملاً في أن يـتمكنوا من السفر بالمجان .

مانديرا Mandira (مزرعة الألبان) The Dairy Farm

بعد أن يتشاجر الأراجوز مع زوجته تهجره ، ويقابل فتاة في الشارع ويأخذها إلى منزله . وبعد فترة يحاول كل عشاق هذه الفتاة أن يزوروها ويطلبون من الأراجوز أن ينقل لها رسائل الحب الشعرية التي كتبوها لها . ويوافق الأراجوز علي القيام بهذه المهمة ولكنه في كل مرة يخطيء في نقل الرسالة . وتدعو جميع المعجبين الفتاة لتذهب معهم في رحلة إلي بقعة تسمي مانديرا . ويطارد الأراجوز كل هؤلاء المعجبين ويسأل الفتاة في كل مرة هل هناك مزيد منهم . وترد الفتاة في كل مرة : الشخص التالي هو الأخير وأخيراً يصل شخص مخمور يطرد الأراجوز من منزله وحتي يسترجع الأراجوز منزله يطلب المساعدة من كل هؤلاء المعجبين السابقين ولكنهم جميعاً يظهرون الجبن .

كانلي كافاك Kanli Kavak شجرة الحور الدامية (The Bloody Poplar)

يسجن جني شجرة الحور حسن ابن المداح الشهير . وعندما يتوسل الأب إلي جني الشجرة أن يعيد له ابنه يعيده له . أما الأراجوز الذي لم يكن مهذباً مع الشجرة فإن الجني يسحره . وينقذه هاسيوات في الوقت المناسب ويعيده إلي شكله الأول . ويحاول الأراجوز أن يقطع الشجرة انتقاماً من الجني ولكن حراس الغابة يمنعونه . وفي نسخة أخري من القصة يخطف الجني عدداً كبيراً من الناس قبل أن يخطف ابن المداح .

Karagozun Sairligi (الأراجوز في مسابقة الشعر) Karakoz in the Poetry Contest .

يشترك الأراجوز في مسابقة الشعر ويتغلب علي كل الشعراء الذين يلبسون ملابس مضحكة ويتصرفون تصرفات مضحكة . ويكسب المسابقة ليس بسبب قدرته الشعرية ولكن بسبب وقاحته وعنفه .

Timarhane مستشفي المجانين (The Madhouse)

عندما يتبادل الأراجوز الحديث مع المجنون الذي هرب من مستشفي المجانين يبدأ يظهر علي الأراجوز نفسه علامات الجنون . يلقي به هاسيوات في مستشفي المجانين ويربطه بالسلاسل . ويسخر منه عدد من الناس ، ويصف له الطبيب الإيطالي أو اليوناني أنواعاً غير معقولة من الأدوية كي يشفيه . ثم ينقذه هاسيوات بعد ذلك من مستشفي المجانين .

Yazici الكاتب العمومي (The Public Scribe)

بما أن الأراجوز عاطل فهو يقبل العمل ككاتب عمومي في محل مسكون بالأشباح حيث يحرر خطابات مليئة بالهذيان لعملائه . وأخيراً نراه وقد لبسه الجني الذي أجره هاسيوات لهذا الغرض .

Salincak المرجيحة (The Swing)

يستأجر هاسيوات والأراجوز أرجوحة لزبائنهم ، ولكن الأراجوز ينصب علي هاسيوات ويأخذ نصيبه من الأرباح . ويتنكر هاسيوات في هيئة امرأة عجوز كي يتحقق من قصة الأراجوز . ويأتي يهودي ويتصنع الموت ، ويلي هذا المنظر الجنازة حيث يحضر اليهود الآخرون النعش ولكن الأراجوز يرعبهم عندما يرفع اليهودي الميت من النعش .

Agalik الأراجوز ، السيد الغني (Karagoz a Rich Gentleman)

يختفي الأراجوز عندما يخون الأمانة في مبالغ المال الكبيرة التي ائتمنه عليها الفارسي الثري . ثم يحاول أن يتعامل مع كل شخص يحاول أن يعمل عنده .

Orman الغابة (The Forest)

بينما يحاول الأراجوز أن يدير قهوة بناها في الهواء الطلق يصبح شريكاً بدون رغبة منه مع بعض قطاع الطرق . ثم يقبض عليهم بعد أن يسرقوا العديد من المسافرين .

Kutahya Yahut Cesme (Kutahya Of the Fountain) كوتاهية النافورة .

بإيعاز من زوجته يخبر هاسيوات الأراجوز أن زوجته تخونه . ويسأل الأراجوز كل من في الحي عن مدي صحة هذا ولكن لا يجد الرد الذي يريحه . فيخبر زوجته أنه سيذهب في رحلة ، ولكنه يختبيء ويراها وهي تدخل شاباً وسيماً إلي المنزل . فيدق علي الباب ولكن الشاب الدخيل يقفز في زلعة الماء . ويخبر الأراجوز زوجته أنه قد نسي أن يحضر ماءاً من النافورة ويأخذ زلعة الماء كي يملأها من النافورة . وهناك يكتشف أن ابنة هاسيوات علي علاقة غرامية مع أحد الشبان وأنها تنوي أن تعطية الذهب الذي يخبئه أبوها . وكانت خطتها هي أن تطلب من أبيها أن يأتي ليأخذ الأشياء التي تغسلها عند النافورة والتي وضعتها في كيس ، وفي الواقع سيكون الحبيب مختبئاً في هذا الكيس أيضاً ، وهكذا سيحمله الأب إلي البيت . ولكن قبل أن تتم الخطة يركل الأراجوز الكيس برجله ويئن الحبيب . وهنا يخرجه هاسيوات والأراجوز ولا يستطيع هاسيوات أن يتكبر علي الأراجوز بعد ذلك .

كيرجينلار Kirginlar الغاضبون (The Pffended Ones)

يقتل الأراجوز هاسيوات وخوته الثلاثة الأغبياء ويخفيهم في زلعة كبيرة ويجلس علي الزلعة . ويصل ابن هاسيوات المكار وينحي الأراجوز عن الزلعة ويكشف عن الجريمة . وعندما يكون توزسوز علي وشك أن يعاقب الأراجوز يحدث ما يجعله يسامحه

كازولار Cazular الساحرات (The Witches)

ساحرتان إحداهما عندها ابن والأخري ابنه . والابن والابنة يحبان بعضهما

البعض ، ولكنهما قد تخاصما . ويشتكي كل من الحبيبين لأم الآخر . وتعقد الساحرتان مسابقة يتحول خلالها العديد من الناس إلي صور حيوانات .

Gelin Sagte العروس المزيفة (The False Bride)

يتنكر الأراجوز علي هيئة العروس المرتقبة لماتيز حتي يجعله يقسم ألا يشرب الخمر مرة أخري . وعندما يرفع ماتيز الخمار عن وجه العروس في يوم الزفاف يفاجأ بلحية الأراجوز بدلاً من عروسه الجميلة . وهنا يتعلم الدرس .

Sunnet الطهور (The Circumcision)

علي الرغم من أن الأراجوز رجل بالغ فإنهم يختنونه بدون رغبته كأنه غلام صغير . ويشتمل الاحتفال علي نفس العروض ووسائل التسلية التي الغرض منها هو صرف ذهن الغلمان عما سيحدث لهم . ويرقد الأراجوز في الفرش بعد أن تمت طهارته .

Buyuk Evlenme الزفاف الكبير (The Big Wedding)

وتشتمل هذه المسرحية علي موكب طويل يستعرض فيه جهاز العروس . وفي يوم الزفاف تحمل زوجة الأراجوز بطفل وقح وقليل الحياء ينطق ببذاءة وتجديف منذ اللحظة الأولي لميلاده .

Mayhane الحانة (The Tavern)

تصور هذه المسرحية مغامرات أحد السكيرين سيئي السمعة باكري مصطفي Bakri Mustafa .

Civi Baskini الأغارة بكلمة السر المسمار

تؤجر غانيتان بيتاً يملكه الأراجوز . ويشك الأراجوز في أنهما أمرأتان هوائيتان تعملان بالدعارة . وتتفق المرأتان مع عشاقهما علي كلمة سر ، وهي كلمة المسمار

ولكنه مسمار من نوع خاص . وكلما حاول الأراجوز أن يدخل إلي المنزل لا ينجح في ذلك لأنه لا يعرف سوي نصف كلمة السر فقط . ولهذا فهو لا يستطيع دخول البيت علي الرغم من أنه ذكر قائمة طويلة تحتوي علي كل أسماء المسامير الممكنه . ويأتي الرجال الواحد تلو الأخري ويذكرون الاسم الصحيح ويتمكنون من الدخول ، وتسمع بعد ذلك أصوات السكر والعربدة . وبعد مدة يتمكن الأراجوز من الدخول . ولكن ماتيز يصل ويثور لأنهم يسكرون ويعربدون في هذا الحي المحترم ويحولون البيت للفحش والدعارة . ولكنه يسامحهم بعد ذلك .

Haman الحمام العمومي (The Public Bath)

ورث سيليبي المتأنق حمامين عموميان . وكل من الحمامين تديره أمرأة سيئة السمعة وشاذة . فتغضب المرأتان وتتركان الحمامان . ولكن سيليبي يريدهما أن ترجعا لكفاءتهما في إدارة المكان ، ويطلب مساعدة هاسيوات ويتصالح الجميع . ولكن الأراجوز يشعر بالغيرة ويراقب زوجته من خلال نافذة للحمام . وتشتعل نار في الحمام ويخرج الجميع عراة بما في ذلك الأراجوز وقد حرقت نصف لحيته لأن بائع الحنة الفارسي قد خلط الحنة بالزرنيخ الأصفر . ويستاء الأراجوز لأن عدم وجود حمام في هذا المكان يعني أنه سوف يفقد زبائن محله الذي يبيع البوهارات لأنه يقع أمام الحمام الذي احترق

Odullu Yahut Karagozun Pehlivanligi كيس النقود ، أو الأراجوز المصارع (The Purse Or Karagoz , the Wrestler)

يموت والد الفتاة الغني ويشترط في وصيته ألا تتزوج ابنته إلا من شخص يستطيع أن يلوي ذراعها . وهذا العمل ليس من السهولة بمكان ، حيث إن الفتاة قوية جداً . ويمضي زمن طويل والكثيرون يحاولون ولكنهم لا ينجحون وأخيراً يسألون هاسيوات ما إذا كان يعرف شخصاً يستطيع أن يقوم بهذه المهمة . وينجح الأراجوز في القيام بها ولكن والدة الفتاة تضع شرطاً آخر : وهو أن يثبت أنه مصارع لا يقهر

أمام كل المصارعين الآخرين . ويقبل الأراجوز التحدي ، وبناءا علي ذلك يصارع الأراجوز كل الشخصيات النمطية التي في مسرح الأراجوز ويهزمهم جميعاً ويكسب يد الفتاة .

Bahce الحديقة (The Garden)

سيليبي عنده حديقة . وهو يعهد بها الي هاسيوات كي يدير كل أمورها . ويقترح هاسيوات أن يحول الحديقة الي ملاهي . ويريد الأراجوز أن يحصل علي وظيفة في هذه الحديقة كلاعب علي المزمار ، ولكن هاسيوات المدير يرفض . ويصل كثير من الناس ويدخلون الحديقة . ثم يأتي ماتيز ويعترض بأن الرقص والطرب لا يمكن السماح بهما في الحي المحترم ، ويغلق الحديقة لحين الحصول علي رخصة .

Ferhad and Sirin

فيرهاد شاب يعمل بدهان الجدران ، وهو يحب شيرين . ووالدة شيرين أرملة غنية ، وهي لا تريد أن تزوج شيرين لفيرهاد لأنه فقير. وأخيرا تقبل بشرط واحد: أن ينجح فيرهاد في أن يجلب الماء من الجبل القريب مستعملا المعول فقط . ويقبل فيرهاد الشرط وينجح فيرهاد في الاتيان بالماء بمساعدة الأراجوز الذي يعمل سمكري. ولكن والدة شيرين التي مازالت رافضة لهذا الاتفاق تلجأ الي السحر والي طرق أخري لتفرق بين الحبيبين . ولكن الحبيبين ينجحان في الارتباط ببعضهما بعد أن تقتل الساحرة بوك أنا B ok Ana.

Tahir and zuhre

وهي قصة رجل غني يسمع نصيحة هاسيوات ويستأجر الأراجوز كمدبر لشئون بيته وعند هذا الرجل الغني ابنة اسمها زهري وابن أخ اسمه تاهير يحب كل منهما الاخر . ولكن زوجة أب زهري تحب هي الاخري تاهير ، ولهذا فهي تقرر أن تغير من رأي زوجها بشأن زهري وتاهير بواسطة السحر . وتلجأ الي الاراجوز كي يساعدها في أن تضع بعويذة السحر علي زوجها حتي يتغير رأيه عندما يصحو من

النوم . وفعلا يغير زوجها رأيه ويفرق بين الحبيبين . ولكن الحقيقة تظهر بعد ذلك ، ويشرح الاراجوز كل شيء . ويتزوج الحبيبان ، وعلاوة علي ذلك يكافئ الاراجوز بأن يزوجه إحدي الخادمات في منزل الرجل الغني .

Kayik المركب (The Boat)

يقرر الأراجوز وهاسيوات أن يعملا بحارين حيث أنهما بلا عمل وقد هجرتهما زوجتاهما . فيستأجران مركبا ينقلان به هؤلاء الذين يريدون أن يعبروا من شاطئ الي شاطئ في خليج البوسفور . ويقابلان العديد من المواقف الطريفة مع زبائنهم .

Ortaklar الشركاء ، مثلا الزوجة في بيت تتعدد فيه الزوجات The Partners

(i.e.A Wife in a Poiygamous Household

يتزوج الأراجوز للمرة الثانية ، ويقوم بعقد القران قسيس يردد صلاة بلا معني. وتنغص حماة الأراجوز حياته بزياراتها. وبعد ذلك تصل زوجته الأولي ، ويحاول الأراجوز أن يهدئها ، ولكن كلا الزوجتين تطالب بحقها فيه . ويصل ماتيز زوج أخت الزوجة الأولي ويهدد الأراجوز ولكنه يسامحه بعد ذلك .

Canbazlar لاعبي الحبل (The Rope Walkers)

في هذه المسرحية عدة أحداث غير مترابطة . أولا يتعلم الأراجوز السحر علي يد ساحر . ثم يمارس سحره بأن يستخرج من زلعة بعض متعلقات هاسيوات . وهذه المتعلقات هي هدايا أعطاها لابنة هاسيوات صديقها الشاب . ثم يركب الأراجوز حمارا ويقابل ثلاث فتيات ويتحدث معهن . ثم يعمل مع لاعبي الحبل ويسقط من علي الحبل ويموت . ويحمل الغجر جسده ، ولكنه يعود الي الحياة مرة أخري .

وهناك أيضا العديد من القصص مثل قصة تاهميز Tahmis طحن البن (The Coffee Grinding)، و Bursali Hain Kahya مدبرة المنزل الشريرة (The Villainous Magor Domo) ،و Leyla and Mecnun- وغيرها مما يضيف مزيداً من الثراء الي البرامج المقدمة في مسرحيات الأراجوز . ويجب أيضا أن نعطي مثالين علي الفصول التمثيلية القصيرة ara muhaveresi. المثال الأول هو Yalanci الكذب (The Liar) حيث يعرض سيليبي جائزة علي الشخص الذي يقص عليه أفضل كذبة . فيحضر هاسيوات الأراجوز ويقدمه كأحسن كذاب . ويقص الأراجوز علي سيليبي أن أباه قد أقرض أبا سيليبي مبلغا كبيرا من المال ، وأنه يأمل أن يرده له سيليبي . ويقع سيليبي في المقلب . فأمامه اختيار ان إما أن يعترف أن الأمر مجرد كذبة ويدفع المكافئة ، أو يقول إنها ليست كذبة ويدفع الدين المزعوم . والقصة الثانية هي Mal Cikarma البحث عن الكنز (The Treasure Hunting)) وهي قصة كنعان Canan ، وهو أحد الباحثين عن الكنوز المعروفين من أذربيجان ، الذي يغير من هيئته ويتحول الي جني مرعب المنظر ثم يسترجع من بئر الأراجوز العديد من الأشياء الثمينة ضمنها نجفة ، وساعات ، وعقود ، وأحزمة . ويراقب الأراجوز ما يحدث ، ويرسل كلابه كي تطرد كنعان من المكان ، ويستولي هو علي هذه الأشياء الثمينة . ويقرر أن يفعل بدوره نفس الشيئ ، ويتنكر أيضا ويكررنفس الكلمات السحرية ، ولكنه لا ينجح إلا في إخراج أشياء بلا قيمة مثل : ثعابين وفئران وعناكب وبراد قهوة مكسوره ..... إلخ

الأراجوز كعامل لإثارة الاضطرابات في الامبراطورية

إن العروض الأولي للرواه أو للفرق المسرحية كانت تشمل علي السخرية السياسية والنكات وتقليد من هم في السلطة ، أو حتي رؤساء الوزارة . وهذا ينطبق أيضا علي مسرح الأراجوز ، ولكن لا يوجد لدينا أدلة كافية من نصوص هذه المسرحيات القديمة . ولكن يوجد لدينا أدلة كافية تؤكد أن السخرية الاجتماعية والسياسية كانتا تكونان الأساس الذي تقوم عليه مسرحيات الأراجوز المبكرة حتي عهد السلطان عبد العزيز والسلطان عبد الحميد الثاني ، أي عندما أصبحت الرقابة صارمة . وقد زودنا العديد من الشهود الأجانب الذين حضروا العروض التي قدمت في النصف الأول من القرن التاسع عشر بمعلومات تدل علي أن المسرح الأراجوز كان كسلاح سياسي لنقد السياسة المحلية والانتهاكات الاجتماعية . ويقول أحد هؤلاء الشهود : إن الأراجوز هو الوحيد في بلد تحكمه سلطة ملكية مطلقة ونظام حكم ديكتاتوري مثل تركيا الذي لا يخدع نفسه ، أو يستكين للشعور الخادع بالأمان ، فيغلق عينه علي الشرور التي تحيط به بالعكس فعرض الأراجوز يشبه المقال الخطير ، أو يشبه الصحفي المحارب الجسور . ولا ينجو من لسان الأراجوز أي شخص ، إلا ربما السلطان ، فالأراجوز يصدر أحكاما علي البيه الكبير The Grand Vizier ويرسله الي سجون بيديكول Yedikule . ويتمكن رواة الأراجوز من أن يزعجوا السفراء الأجانب ، ويسوط بلسانه أدميرالات أسطول البحر الأسود ، وجنرالات الجيوش في البلقان (Crimea) في عهد الحرب التركية / الروسية فيما بين ١٨٥٤ - ١٨٥٦ . وكان الجمهور مسروراً بهذا الهجوم ، أما الحكومة فقد سمحت له أن يتحرش كيفما يشاء ويتكلم بحرية .

ويزودنا أحد البريطانيين بهذا الوصف للحوار الذي قدمه محرك العرائس في الأراجوز : كان سريع البديهة ، ومثيراً للشغب أحياناً ، فلا يسلم منه لا السلطان ولا الوزراء

ويقدم شاهد عيان آخر هذا الوصف بإسهاب : كان الأراجوز يتحدي الرقابة ، وكان يتمتع بحرية مطلقة : حتي صحافة أوروبا ليست بهذه الشراسة . فبلاد أمريكا

وإنجلترا وفرنسا عندها ضوابط بالنسبة للنقد السياسي أكثر من تركيا التي تعتبر بلداً محكوماً بنظام ملكي شمولي . فالأراجوز يتصرف مثل الصحافة الحرة . وفي الواقع وإن الأراجوز أكثر شراسة في هجومه لأن ما يقوله يكون مرتجلاً بدون أن يتقيد بنص مكتوب . ولا يفلت من هجوم الأراجوز أي شخص إلا السلطان عبد الحميد الذي يعتبر من المقدسات . وقد ساط بلسانه الأدميرالات البريطانيين والفرنسيين في أغسطس عام ١٨٥٤ علي الطريقة التي يتباطأون فيها في أداء عملهم ، وانتقد مناوراتهم وعدم كفاءتهم في تجهيز السفن الحربية . وحتي البيه الكبير ظهر علي شاشة الأراجوز وقدم لمحاكمه مصطنعة كأنه من الخونة ، ولم تقبل المحكمة دفاعه وحكمت عليه بالحبس في سجن Yedikule . ولو حدث هذا في أي بلد آخر وقدم ولو مشهد واحد من هذه المشاهد المثيرة للشغب لتسببت في القبض علي الكاتب أو نفيه ، بينما لم يحدث أي شيء من هذا عند تقديم عرض الأراجوز .

وفي نفس العام أكد ملاحظ غربي آخر نفس الشيء : لم يسلم أي شخص من لسان الأراجوز ونكاته . وكان الأراجوز يختار أهدافه من جميع فئات المجتمع مثل الباشا ، ورجل الدين والدراويش ، ورجال البنوك ، والتجار ومن كل حرفة وعمل . حتي البية الكبير (Vizier) الذي كان يشاهد مسرحيات الأراجوز وهو متخفٍ كان مجبراً علي الأنصات إلي بعض الحقائق المرة . عن نفسه

وبالأضافة إلي ذلك يوجد لدينا شاهد مهم جداً فرنسي الجنسية . فقد كان أبوه في تركيا فيما بين عامي ١٨٢٠ – ١٨٧٠ . وكان هذا الشاهد علي دراية بكل الشئون السياسية والشخصيات السياسية . وقد خصص فصلاً كاملاً في الكتاب الذي كتبه عن أبيه عن الأراجوز . وهو يؤكد علي أن مسرحيات الأراجوز تقوم علي أسس سياسية وكان الغرض منها هو السخرية السياسية والاجتماعية الموجهة إلي شخصيات وأحداث جارية في هذا العصر . وقد قدم لنا عدة أمثلة من العروض التي حضرها هو شخصياً . وحسب ما يؤكد لم يسلم من هجاء الأراجوز الخبيث وقريحته اللاذعة أي شخص ولاحتي البيه الكبير والسلطان . ففي مسرحية من المسرحيات قدم الآراء السياسية للبية الكبير جورجيان محمد ريسيت باشا ، وأعماله

كرجل حربي بصورة هزلية . وفي عرض آخر سخر الأراجوز من زوج إبنه السلطان الذي كان أدميرالا من القواد ولكنه كان غير أهل لهذا المركز . وقد علق الأراجوز علي هذا الوضع بأن نصح شاباً علي وشك أن يبدأ حياته العامة قائلاً له : بما أنك لا تعرف أي شيء ، فأنا أنصحك أن تصبح قائد أسطول . وفي عرض آخر كان هجوم الأراجوز موجهاً إلي توبال هوسريف باشا والي شذوذه الجنسي . ولكن الرقابة لم تتسامح عندما قدم الأراجوز كيبريشي محمد باشا علي الشاشة مبيناً مدي الفساد الذي يعيش فيه هو وأسرته وكيف يسرقون أموال الحكومة . ونتيجة لهذا منعت الكوميديا السياسية الساخرة بحزم والي الأبد . ويضيف الكاتب أن الأراجوز قد تدهور منذ هذا الحين إلي مجرد عروض طفولية فارغة ومسرحيات هزلية بلا معني . وفي الواقع لم يتمكن الأراجوز بعد ذلك من أن يسترجع الجانب اللاذع في شخصيته مرة أخري . ولكن هذا الجانب من التقاليد السياسية للأراجوز ظل باقياً من خلال الصحافة ، وكثير من الصحف قد استمدت حتي أسماءها من الأراجوز والمسرح الكوميدي . ونشرت مؤخراً صحيفة تحمل اسم Karagoz ، وهي جريدة أسبوعية سياسية .

وكان مسرح الأراجوز وكذلك كل أنواع المسرح الشعبي في تركيا تتمتع بنوع آخر من الحرية هي الحرية في التمادي في البذاءة والخلاعة . وهذا شيء طبيعي بالنسبة إلي المسرح الشعبي والـ Commedia dell'arte . وقد أشار أحد الشهود البريطانيين إلي أحد هذه المشاهد قائلاً : ثم تبع ذلك مشهد عن النساء الجميلات لا أستطيع أن أصفه (استحياء أن أصفه) ولا حتي باللغة اللاتينية .

ولقد أكد هذا العديد من الأجانب . وقد صدم بعضهم من المشاهد التي رأوها للنساء والأطفال في هذه العروض الفاحشة للأراجوز . وسأل أحد الأجانب وهو يشاهد أحد هذه العروض أحد الأتراك الذين يجلسون بجواره والذي كان قد أحضر فتاتين صغيرتين لمشاهدة هذا العرض : كيف يسمح للأطفال بمشاهدة مثل هذه العروض الفاحشة . وكان الرد : من الأفضل أن يتعلموا هذه الأشياء بدلاً من أن يجهلوها .

وحتي في عام ١٨٦١ وفي حي بارا وهو من الأحياء الراقية في اسطنبول بني مسرح في بقعة محبوبة هي حديقة الزهور الصغيرة وإفتتح هذا المسرح للجمهور ، واجتذب جمهوراً كبيراً علي الرغم من أن مايقدمه كان فاحشاً جداً .

وكان تقديم عضو التزاوج عند الذكر شيئاً عادياً في عروض الأراجوز . وقد وصف مثل هذه الواقعة أحد المشاهدين الأجانب . وكان يعتقد أن يد الأراجوز الكبيرة كانت أصلاً مثل هذا العضو . ومازال الكثير من أشكال الأراجوز التي تحمل مثل هذا العضو باقياً . ويقدم هذا الكتاب ثلاثة أشكال له . وأحد هذه الأشكال قديم نسبياً يمثل الأراجوز وهو يحمل عضوا للتذكير كبيرا ومحدد الملامح . وبينما كان إفليا يحصي عشر عناوين لمسرحيات لاعب الأراجوز كور حسنزاد محمد سيليبي والتي يصل عددها إلي ٣٠٠ مسرحية ذكر إحدي هذه المسرحيات بما يلي : أثناء دخول سيفان تيجار الفتاة الصغيرة إلي الحمام اعتدي عليها جازي بوسناك وقد جذبوهما إلي خارج الحمام عاريين .

وعضو التذكير ليس من خصائص مسرح الأراجوز فقط ولكنه من خصائص الطقوس الريفية حتي يومنا هذا . وكثيراً ما تقدم في الأعياد العامة : مثلاً خلال الاحتفال بطهور ابن محمد الرابع ، مصطفي ، والذي احتفل به لمدة خمسة عشره يوماً في إديرن Edirne . وقد ذكر أحد الملاحظين الاجانب أن أحد المهرجين ركب على حمار وهو يلبس ملابس من القش والورق ويحمل عضو تذكير ضخم الحجم .ثم هاجم المشاهدين وهو يشهره .بينما أخفت النساء من الحاضرين وجوههن خلف البرقع أو بأيديهن واكتفين بالنظر من بين أصابعهن .ويقول بعض المراقبين الأجانب إن الحكومه وضعت بعض الضوابط التى تنفذ بواسطة رجال الشرطه على عروض الأراجوز فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ،ولكن حيث إن عروض الأرجوز ارتجالية استمر هذا الفحش يقدم ولكن بطريقه محدودة .

وسواء يعود الفضل فى تقديم مسرح الأرجوز لأول مره للمصريين أم لا فإن فن الأرجوز قد تطور وبلغ درجة النضج كظاهرة تركية بحتة ، ونما تحت رعاية الحكم

التركي حتي أصبح فنا شعبيا محبوبا فى كل منطقة الشرق الأدنى ثم انتقل بعد ذلك الي شمال أفريقيا وبلاد البلقان . وقد نقلت مصر وتونس والجزائر وسوريا واليونان الأراجوز التركى وصاغت كتب المسرحيات على نمط الأشكال التركية التى تم استيعابها فى هذه الحضارات فى الوقت المناسب . ولم يتوقفوا عند ذلك ولكنهم استعملوا الأراجوز فى النواحى السياسية وأحيانا لإثارة الشغب .فمثلا فى أليبو حلب فى القرن الثامن عشر استخدموا الأراجوز لهجاء the Janissaries الذين كانوا قد فقدوا مصداقيتهم منذ حرب ١٧٨٦ مع روسيا .وقد كان هذا مصدر سرور للعامة ،وتمتع الأراجوز بشعبية كبيرة ،ولكن نتيجة لهذا منعت السلطات عروض الأراجوز ..

وفي المغرب توجد أسطورة عن الأراجوز توضح أن سبب وجود الأراجوز هو في الأصل سبب سياسي . وهذه الأسطورة تقول إنه كان يوجد في اسطنبول رجل شريف وذو ضمير حي وكان يقاسي وهو يراقب وزراء السلطان والبكوات . وقد فكر في وسيلة يصل بها إلي السلطان وينصحه حتي يفتح عينيه علي سوء الإدارة في الحكومة ، وقد ابتكر هذا الرجل مسرح الأراجوز لهذا الغرض . وسمع السلطان عن التجاوزات التي يشتمل عليها هذا العرض وجاء ليراه بنفسه . وفي هذه الليلة قدم الأراجوز بدلاً من النكات البذيئة المعتادة شخصيات سياسية وأظهر مدي فسادها . ونتيجة لهذا عاقب السلطان كل His Vizieis وعين بدلاً منهم هذا الرجل الشريف الذي يسمي الأراجوز وبعد ذلك سار العديدون علي هذا المنوال في تقديم مسرحيات الأراجوز .

ففي الجزائر كان الأراجوز يعبر عن الشعور العدائي للفرنسيين . وفي إحدي المسرحيات نري الأراجوز وهو يضرب أحد الجنود الفرنسيين بعضو تذكير كبير الحجم. وكان الشيطان يقدم علي المسرح وهو يلبس الزي الفرنسي . وقد منعت السلطات الفرنسية كل عروض الأراجوز في عام ١٨٤٣ لأنها تعبر عن فكر معاد للاستعمار . ولكن العروض ظلت تقدم سراً علي فترات فمثلاً يقص محيي الدين بختارزي عميد المسرح في الجزائر ، وهو أيضاً أحد أفراد أسرة تركية معروفة ، يقص في مذكراته كيف شاهد في عام ١٩٤١ عرضاً في الجزائر يقدمه لاعب العرائس علي

تركي الذي كان علي الأرجح تركي الجنسية أيضاً . وتوجد في طرابلس تسجيلات لعرضين من عروض الأراجوز قدما في فترة ما قبل الاحتلال الإيطالي . وقد قدم الأول في عام ١٩١٠ حيث شوهد فيه الأراجوز وهو يستولي علي باريس بعد حصارها في فترة ١٨٧٠ أثناء الحرب البروسيه – الفرنسية Franco - Prussian . وفي هذه المسرحية بيع فأر بقطعة من الذهب سخرية من المجاعة التي عمت باريس في هذا العام . وقدم الجيش الفرنسي علي هيئة كاريكاتير . والعرض الثاني الذي قدم أيضاً في عام ١٩١٠ صور خلع السلطان عبد الحميد الثاني وفرح الجمهور واحتفاله بهذ الحدث وبإعلان الدستور الجديد ، دستور ١٩٠٨ . وفي عام ١٩١١ منعت الحركة تقديم أي أحداث سياسية علي مسرح الأراجوز.

والشخصيات النمطية في تونس مأخوذة عن الأراجوز في تركيا وكذلك بالنسبة لتسلسل الحوار والمناظر ، وهذا مع بعض الفرق ، فالعرائس الترنسية أكثر بدائية ، ولها لون موحد ، ولكنها نصف شفافة كالعرائس التركية . وعلي الرغم من أن العرائس المصرية قد أثرت في البداية علي العرائس التركية فإن العرائس التركية نجحت بعد ذلك في أن تترك بصمتها علي مسرح خيال الظل المصري . وكانت بعض عروض العرائس في مصر تقدم باللغة التركية علي الرغم من أن الموضوعات التي كانت تتناولها كانت مصرية . ويمتلك متحف Hamburg Vilkerkunde Museum بعض أشكال العرائس المصرية التي صنعت فيما بعد وهي تختلف بدرجة كبيرة عن العرائس التي صنعت في فترة مبكرة . وهذا ينطبق أيضاً بدرجة أكبر علي العرائس التي اكتشفها كهلي في المنزلة . فمن الواضح أن مسرح العرائس المصري قد استمد خصائصه الأساسية من الكاراجوز التركي . ويطلق علي هذا المسرح في مصر مسرح عرائس الأراجوز بعد تحوير الاسم التركي وشطب حرف الكاف .

وتحمل مسرحيات خيال الظل السورية أيضاً كل خصائص المسرح التركي الذي كان محبوباً جداً في دمشق وبيروت وأليبو حلب ويافا والقدس .

وهناك العديد من الشواهد التي تدل علي أن مسرح الأراجوز قد وصل إلي بلاد البلقان ويوغوسلافيا وبلغريا ورومانيا واليونان في فترة الاحتلال العثماني وأنه سرعان

ما أصبح محببا الي أهل هذه المناطق . فالامبراطورية العثمانية قد سيطرت علي معظم هذه المناطق لمدة أربعة قرون ، ولهذا نجد أن عروض الأراجوز في هذه المناطق تشبه من الناحية الفنية عروض مسرح خيال الظل التركي ، وأن العرائس مصممة علي منوال العرائس التركية .

وقد دخل الأراجوز لأول مرة إلي اليونان في عام ١٨٦٠ وأصبح شكلاً فنياً له مكانته علي يد جون فراهاليس . وكانت عروض الأراجوز تقدم من حين الي آخر في الفترة التي سبقت ثورة ١٨٢١ ، وكان مسرح الأراجوز مكاناً للقاء القادة الذين خططوا لثورة ١٨٢١ . وقد انتقل مسرح الأراجوز الي اليونان بنفس الطريقة التي انتقل بها الي رومانيا وبلغاريا ويوغوسلافيا وظل باقياً هناك كأحد مخلفات الحكم التركي المتسلط . ومن المفارقات أن الموضوعات التي كان مسرح الأراجوز يتناولها عند بديته هي نفسها الموضوعات التي تناولها بعد ذلك مسرح الأراجوز اليوناني كي يمجد الشعور الوطني في اليونان ويحفز الشعور الوطني المعادي للاتراك .

فمسرح العرائس في اليونان تركي في جوهره . فقد اقتبس اليونانيون تقاليده البصرية وموضوعاته التي تناقلتها الألسن لتحقيق أغراضهم . فعلي الرغم من أن هذه الموضوعات كانت تحدث في بيئة محلية يونانية فهي مجرد نسخ من المسرحيات التركية وقد اقتبسها اليونانيون كمسرحيات منفردة أو كونوا منها خلطة معينة . وقد غيروا اسم الكاراجوز الي Karaghiozis وهو أصلع الرأس ، وذو أنف معقوف ، وظهر محدب أما ما عدي ذلك فكلها من صفات الأراجوز التركي .

أما هاسيوات فيسمي في الأراجوز اليوناني Hatziavatis ، أما Evraios اليوناني فهو النسخة المقابلة لليهودي التركي . والقزم اليوناني Morfonios هو صورة موازية لبيبي روحي ، وبيبي هاميت له شكلان في اليونان ، وهما O Psilos و Barba Yiorgo . وهذه الشخصية اليونانية الأخيرة تشترك مع ماتيز في بعض الصفات . ولكن ماتيز التركي له أيضاً صورة مقابلة في

Dervenegas Veligeka الألباني . أما سيليبي فتوجد علي صورته ثلاث شخصيات يونانية مختلفة هم : Aggelos و Bey والضابط التركي الشاب . أما شخصية فرانك التي توجد في المسرح التركي فهي تظهر في المسرح اليوناني Sior Nionios أو Dionysios وهو يعطي أجيلوس أيضاً بعضاً من صفاته . ولايقتبس المسرح اليوناني من المسرح التركي الشخصيات فقط ولكنه يقتبس أيضاً الأفكار والمناظر والمكائد والتسلسل البصري والنواحي الفنية والحيل اللغوية .

قد قام أحد أصدقائي الأنجليز ويدعي ماريو رينفولوكري بترجمة ونشر مذكرات لاعب العرائس المعروف سوتيريس سباثاريس ، وقام بجمع عرائس خيال الظل اليونانية وصور شرائح ملونة للمناظر وتحدث مع لاعب العرائس وسجل هذه الأحاديث وسجل هذه العروض أثناء تقديمها . فقد صور شريطاً مدته أربعون دقيقة أثناء أحد العروض . وتمكن من أن يجمع خمسة وأربعين شريطاً لمسرحيات قدمت فعلاً ، وسجل الأغاني النمطية لكل شخصية علي أحد هذه الشرائط الصوتية . ويوجد لديه أيضاً أربعة شرائط لمسرحيات لم تسجل خلال عرضها ، وستة شرائط سجل عليها قصص من حياة لاعب عرائس محترف . وكان مجموع الشرائح الملونة التي التقطها للمسرح ٢٠٤ صورة . وبعد أن قام بتقييم كل ما عثر عليه علي أساس الأبحاث التي قام بها كتب بحثاً عن هذا الموضوع ولكن هذا البحث لم ينشر إلي الآن. وعنوان هذا البحث مذكرات لمقارنة مسرح خيال الظل التركي لريتير الذي نشر في عام ١٩١٨ ، ومسرحيات خيال الظل اليوناني لهارفارد التي جمعت في عام ١٩٦٩ .

وقد تفضل بإعطائي هذه المذكرات وسمح بتلخيص كل ما اكتشفه ،ونحن ندين لهاذا البحث القيم بالكثير .فهو يجعلنا قادرين على أن نستنتج بدون أى تردد أن المسرح اليونانى لم يتوقف عند اقتباس المسرحيات التركية ،وعند تطابق ما يقدمه معه من الناحيه الفنيه ،بل تعدى ذلك الى اقتباس أنماط الشخصيات والأحداث وكل مقومات الكوميديا التى تعطى لمسرح خيال الظل اليونانى طابعه الخاص .

ولكن اليونانيون استغلوا كل فرصه سنحت لهم عند مناقشة مصادر خيال الظل الأصليه كى ينشروا دعاية معادية للأتراك كى يحفزوا العالم ضدهم ، وهذا بواسطة

تصنع الجهل بالحقائق المعروفة والآراء الاكاديمية المعترف بها .فهم يدعون أن لهم الفضل فى تقديم مسرح خيال الظل،كما يحاولون أن يدعو أن لهم الفضل فى كثير من الأشياء التى تعتبر من التراث التركى.

فعلى سبيل المثال موضوع التقويم Pirelli-Hellas الذي كتب فى عام ١٩٧٠ وتناول قصة ال Karaghiosis اليونانى واشتمل على مقال طويل عن هذا الموضوع عنوانه المصادر الأولى لمسرح خيال الظل اليونانى كتبه I.T.Pamboukis الذى يعمل أمين مكتبه فى أكاديمية أثينا ، ولم يترك هذا العمل أى فرصة سنحت له كي يقلل من قيمة تركيا . فعلي الرغم من أنه تقبل فكرة عدم وجود ما يؤكد أصل مسرح خيال الظل اليونانى، فإنه نقل عن كاتب يونانى آخر هذه الكلمات :

إن الأتراك لم يبتكروا أى شئ بأنفسهم ولكنهم كانوا يسرقون أفكار الناس الآخرين كلما سنحت لهم الفرصة ،لقد كانوا جنسا محاربا ، لا يهمه سوي المستقبل، ولم يكن لديهم وقت يضيعونه فى تطوير الفنون والحرف .

وقد برر هذا بأن الأتراك مجرد بدو رحل ولا توجد لديهم ثقافة شعبية ،ولكنه مع ذلك يقر بأن الثقافة السائدة فى اليونان خلال فترة السيطرة التركية كانت ثقافة تركيـة، وبأن العديد من الكلمات التركية دخلت خلال هذه الفترة الي اللغة اليونانية .

وتؤكد الأحاديث التي دارت بين Rinvolucri وأحد لاعبى العرائس اليونانيون أنه يعتقد أن الأراجوز قد نبع فى تركيا ثم تم جلبه بعد ذلك إلي اليونان .

وفى عام ١٩٥٢ نشر كوستاس بيريس Kostas I Biris عمل عنوانه O Karaghiosis-Elleniko Laiko Theatre (أثينا ١٩٥٢) . وظهرت نسخة مختصرة منه فى دورية يوليو- أغسطس Theatro (عدد رقم ١١ ، من صفحة ٩-١٩) . وكان هذا العدد مكرسا لمسرح خيال الظل اليونانى . وأصبحت المادة التى كتبها بوريس متداولة منذ خمسة وعشرين عاما ، فقد كان هو أول شخص حاول أن

يكون المادة التاريخية لخيال الظل التركي . ويجب أن نشير هنا الى مدى العناء الذي أظهره الأتراك خلال تناوله للموضوع . ومن هذا المنطلق أود أن أقدم فقرة مقتبسة من مقالة ريفولوكري Rrevolucri على أمل أن يتم تصحيح بعض الأخطاء والتناقضات التي وقع فيها بيربس . ومن التناقضات التي أشار إليها Rrevolucri ما يلي : أن بيربس هو مثال حي لعملية غسيل المخ التي يتعرض لها طلبة المدارس الابتدائية والثانوية في اليونان . ولقد خرج بيربس من عملية غسيل المخ هذه وعقد بمعاداة الأتراك كذلك بعقد أيضا . فهو مثلا يبحث في تاريخ كلمة كاراكوز Karakos وكلمة هاسيوات ثم يعادي ويؤكد أن المادة المستمدة منها هذه الكلمات تثبت أن مسرح القرن السابع عشر الشعبي للأراجوز كان من ابتكار اليونانيين ، وأن لاعبي الشمال علي مسرح خيال الظل قد أخذوه عن اليونانيين . (الصفحة ٤٠) كيف يمكنه أن يصدق مثل هذه الأدلة الواهية ؟ إن الرحالة والكاتب إفليا سيليبي الذي عاش في القرن السابع عشر يقترح أن أسلاف الأراجوز قد يكونون من الغجر . وهذا ما توحي به ملابس الأراجوز ، وما تناقلة الرواة عنه . ولكن الشعور بالاضطهاد المرضي الذي يعاني منه بيربس يجعله يري الموضوع من الزاوية التالية : كما قد كشف إفليا نفسه وأظهر أنه مسلم متعصب يكره اليونانيين لأنه خلال كل رحلاته كان يمر في صمت علي كل ما يعجبه ولكنه يكون من أصل يوناني . هل ياتري يعيد بيربس الخطأ الذي ارتكبه إفليا ولكن في عكس الاتجاه ؟

وأنا أشك في أن بيربس يفهم حقا الطريقة التي يتم بها تناقل تقليد معين علي ألسنة الرواة ، والطريق الملتوي والمتشابك التي يسلكه هذا التقليد . فأي تغييرات تحدث اليوم لها أصل ممتد الي الماضي . فهو يتكلم عن هذا اللاعب الذي ابتكر دمية أو ذاك مع أن الصفحات السابقة قد أظهرت في الواقع أن عروسة مثل Barba Yiorgo التي تعتبر يونانية يرجع تاريخها الطويل الى التقاليد العثمانية عن طريق بليا هيسيت ، ومتشير . فمن الصعوبة بمكان دراسة التقاليد غير المكتوبة دون أن يصفي الدارس نفسه من كل الأفكار المسبقة المبنية علي الكلمة المكتوبة . وأنا أشك أن بيربس قد مر بعملية التصفية هذه .

ومن أهم مصادر المعلومات التي بني عليها بيربس الصورة التي قدمها لتطور مسرح خيال الظل اليوناني هي لاعبو العرائس القدامي ، فهو يخبرنا علي الصفحة ١٢ من عمله أن هذه المعلومات لها قيمة كبيرة . وأنا أوافق ولكن علي شرط واحد : أن يتم التأكد من كل معلومة من هذه المعلومات من خلال مصدرين مستقلين أو أكثر . ومن جهة الحصول علي المعلومات لن يجد بيربس مجموعة من الناس قادرة علي الإبتكار في تحريف المعلومات مثل لاعبي العرائس اليونانيين . وأحد الموضوعات التي تحتاج الي التأكد من مصادر متنوعة هي موضوع القضيب ذو المفصلات . فقد استمد بيربس معلوماته من أحد لاعبي العرائس المسنين الذي أخبره أن Yiannakouras قد جيئ به من أمريكا في عام ١٩١٨ . أما سباثاريس Spatharis الذي ناهز الثمانين عاما الآن فيقول أن Kelarinopoulos قد اخترع هذه القضبان . وهنا نجد مصدرين من مصادر المعلومات متساويين من حيث درجة المصداقية ولكن يناقض بعضهما البعض . وهذا قد يوقعنا في مأزق إذا لم نعتد برأي ثالث أو رابع في هذا الموضوع . وفي الواقع نحن نعرف أن القضيب ذا المفصلات كان أحد الأدوات الثانوية التي كانت تقليديا مستعملاً علي مسرح خيال الظل التركي . ولهذا يبدو لي أن بيربس قد حاول أن يكتب التاريخ من خلال مصادر غير تاريخية ، هذا إلا إذا تم تمحيصها بدقه ، ونحن لا نجد في الكتاب أي أثر لمثل هذا التمحيص .

وبيربس يعقد موضوع انتقال التقاليد المرئية والصوتية العثمانية المتوارثة الي اليونان عن طريق الرواية بضباب كثيف عندما يركز اهتمامنا فقط علي تطورها في هذا الجزء الصغير من العالم الذي يتكلم اليونانية والذي حصل علي استقلال مزعزع في عام ١٨٢٩ . هل من المعقول أن تحدث التغييرات اللغوية وغيرها في القري الريفية المختلفة والمكتظة بالسكان مثل Roumeli , Peleponnese , و Patres بدلاً من أن Plaka , Nauplion (قد كانت أثينا مثل هذه المدن) ، تحدث في مراكز الأمبراطورية العثمانية الكبيرة ، ذات الكثافة السكانية الكبيرة الناطقة باللغة اليونانية مثل أزمير ، وسيلانيك ، واسطنبول ؟ أنا لا يوجد عندي أدلة بالنسبة لهذا الموضوع ، ولكني أسأل فقط .

فمن منطلق حبه بالتقاليد التركية بحثنا ميريس عن الطريقة التي كشف بها التقاليد اليونانية السابقة وكيف كانت مسرح Karagiosis التي يختلف اختلافاً جوهرياً عن الأراجوز التركي وهو يطلق علي هذه العملية التحول إلي كل ما هو يوناني hellenisation . وهو يتحدث عن المجهودات التي قام بها لاعبو العرائس اليونانيين كي يطهروا التقاليد من تأثير البرابرة الأجانب . ولكي يعطوا مسرح خيال الظل اليوناني الشكل الذي يعرفه به جيلنا الآن . وبما سنحاول أن نثبته في الجزء التالي من هذا الكتاب هو أن مسرح خيال الظل التركي ومسرح خيال الظل اليوناني متصلان صلة وثيقة لدرجة أنه من الممكن اعتبارهما امتداداً واحداً لنفس التقاليد المصرية والتقاليد السابقة علي الأمة . وفي هذا ما يكفي كي نتأكد أن كتاب ميريس يجب قراءته بحظ ويتحقق . فعلي الرغم من أنه يحتوي علي العديد من المعلومات المفيدة فإن هذه المعلومات اختلطت بالصادق من الجيل والمغالاة في الوطنية . وبالتالي فالنتيجة النهائية جاءت صورة محرفة الواقع .

الخاتمة : تدهور الأراجوز وآثاره الأخيرة

صاحب قدوم الحضارة الأوربية وغزو الدراما الأوروبية التي أصبحت هي الشكل المفضل للفن المسرحي في القرن التاسع عشر تدهوراً في التقاليد الشعبية وفي الفن الشعبي . هذا علي الرغم من أن الشعب عامة لم يكن لديه الرغبة الطبيعية لتذوق الفنون الأوروبية . وتلا ذلك السينما وتبعها الراديو ، ومؤخراً وصل التليفزيون . كل هذا قطع الصلة التي تربط الناس بفنون التراث ، وحطم كل أشكال الفن الشعبي والحضارات العرقية وغيّر من مفهوم كلمة مجتمع . وبالتالي ، أصبح مسرح خيال الظل جزءاً من ماض لم يعد له وجود ، وتعرض فن خيال الظل للمصير نفسه . وبالطبع هناك أسباب أخرى لتدهور فن خيال الظل واختفائه .

وأحد هذه الأسباب أن تركيا كانت محكومة بنظام حكم مستبد منذ عهد عبد العزيز الذي تلاه علي العرش عبد الحميد الثاني الذي استمر حكمه ٣٣ عاماً . وقد قتل هذا الاستبداد كل مقومات فن خيال الظل والكوميديا . وهذه المقومات هي استعماله كأداة للسخرية السياسية والاجتماعية . فقد كان الأراجوز هو الرمز المتوارث للرجل الصغير أو المتحدث باسم الجماهير التي يمثلها ويعبر عنها .

وساعد علي هذا التدهور أيضاً عدم رغبة العاملين في مجال مسرح العرائس في التغيير ، فلم يسمحوا بتقديم أي جديد . ولكن هذا الرعيل الأول قد فارق الحياة بالتدريج ، وآخرهم هو Kucuk Ali الذي مات في عام ١٩٧٤ . ولم يترك هذا الرعيل الأول وراءه جيلاً جديداً ليحل محله لأن مهمة لاعب العرائس تحتاج إلي فترة تدريب طويلة . وقد ساعد هذا بالإضافة إلي أن الأراجوز لم يعد يمثل للجيل مصدر جذب بسبب عدم التجديد علي هذا التغيير السلبي . والنتيجة هي أن لاعبي العرائس اختفوا تدريجياً .

ولكن يجب ألا ننسي أن في القرن ١٩ كانت هناك محاولتان لاسترداد فن الأراجوز والكوميديا . وقد قدم بعض لاعبي العرائس أمثال خطيب صالح بعض

التحديثات في خيال الظل من الناحية الفنية ليصبح الأراجوز أكثر ملاءمة مع عصرهم. فقد توسعوا في المادة المقدمة لتشمل مقالات عصرية . وقدموا سيناريوهات جديدة وأضافوا شخصيات جديدة . وبالإضافة إلي تلك جذبوه في عالم مسرح Tuluat أو (المسرح الارتجالي) التي أضاف إلي المسرح التركي التقليدي المسرح التي يشتمل علي خشبة مسرحية وستارة ملونة وحواشي . واقتبست المواقف من بعض المسرحيات وبرامج المسارح الغربية ، هذا مع تغييرها لتناسب أسلوب المسرح التقليدي التركي القائم علي الارتجال .

ولكن علي الرغم من هذه التغيرات السطحية فقد كان التغير في المسرح التقليدي التركي محدودا ، حيث إنه يعتمد بدرجة كبيرة في القصص المقدمة والشخصيات والفلسفة التي يقوم عليها علي الهيكل الاجتماعي للامبراطورية التي كانت في تمر في فترة تدهور . وبالتالي فشل مسرح خيال الظل في أن يواكب التغيرات في أذواق المشاهدين سواء من حيث المضمون أو الأسلوب .

وهذا هو الجانب السلبي من المشكلة . أما من الجانب الإيجابي فيجب أن نشير إلي أن محاولات النهوض بمسرح الأراجوز لم تتوقف إلي الآن . وأحد هذه المحاولات هي وضع خطة للمحافظة علي ما تبقي من مسرح خيال الظل وحفظه في متحف . ومحاولة أخري هي تقديم قصص وشخصيات الأراجوز علي المسرح بممثلين حقيقيين . وكانت المحاولة الأولي في بداية هذا القرن عندما قدمت بعض الفرق كوميديا موسيقية وصممت ملابس الممثلين لملابس شخصيات الأراجوز وقاموا بمحاكاة هذه الشخصيات في الحوار والحركات . وقد ظهر الكوميديان المعروف Nasit Ozcan علي المسرح متنكرا في زي أراجوز . وفي الفترة الأخيرة قدمت فرقة مسرح الباليه التركي – وهي فرقة كلاسيكية تحت – باليها تركيا علي موسيقي الموسيقار التركي Ferit Tuzun . وكان هذا العرض يسمي Cesmebasi عند النافورة . وقد صمم رقصاته دام نينيت دي فالواز وقد حاولت دام نينيت في هذا العرض أن تعطي الانطباع الذي تركه عليها الفن الشعبي التركي عندما كونت فرقة الباليه التركي . ولهذا فقد أضافت جزءا عن الأراجوز وهاسيوات حيث قدمت هنا

الشخصيتان المحبوبتان حركات وأوضاعاً مضحكة لخيال الظل علي نغمات الموسيقي، وقد نجحا في أن يعبرا عن هذا الأسلوب وعلي نفس المنوال عقدت إحدي الصحف الكبيرة في تركيا وتسمي Milliyet مسابقة في عام ١٩٦٨ لنصوص الأراجوز الجديدة ، وقد كان علي كل واحد من المتسابقين أن يقدم ثلاث سيناريوهات . وقد فاز بالجائزة الكاتب الفكاهي المعروف عزيز نيسين . وقد قدم أحد مسارح إسطنبول اثنين من هذه السيناريوهات ، وكان الممثلون يلبسون ملابس مصممة كملابس شخصيات الأراجوز .

وقد حدثت محاولة أخري في هنغاريا . فقد اقتبس كارولي كازيمير المدير الفني لمسرح Thalia Theatre – وهو أحد المسارح الرائدة في تقديم العروض المتنوعة في بودابست – سيناريو بعنوان كاراكوز Karakoz . وقد قدم علي المسرح في عام ١٩٧٣ . ومنذ ذلك الوقت وهو يقدم بطريقة دورية وبنجاح ساحق . وتبدأ هذه المسرحية بمقدمة تقدم فيها شخصيات أبطال محبوبين ومعروفين عالميا من مختلف البلاد . وتركز الأحداث علي مسرحية الأراجوز الشهيرة فرهاد وشيرين . ولكن هذه القصة الرئيسية أضيفت إليها أحداث من مسرحيات أخري مثل الكاتب العمومي و مستشفي المجانين مما أضاف إليها مزيدا من الجاذبية . وقد تنكر الممثلون طوال العرض علي هيئة شخصيات الأراجوز .

فمنذ هذا الاتصال الأول مع الغرب والفنانون والجمهور عامة أيضاً يحسون أن هناك حرباً دائرة بين التراث التقليدي وبين ما هو حديث . وقد كان أتاتوك مؤسس الدولة العثمانية الحديثة يعتقد أن بالامكان مزج التقاليد المحلية والاتجاهات الغربية العصرية في منظومة واحدة ولكنه طبق هذه المبادئ علي الفنون فقط وخاصة فن الموسيقي وكان يردد أن الهدف هو إحداث تزاوج بين الموسيقي الشعبية التركية وبين ما يجد من في النواحي الفنية الموسيقية .

ومنذ الستينيات ، ومن خلال المجهودات التي بذلها كاتب هذا الكتاب وزملاؤه الأفاضل ، كتبت عدة مقالات توضح وجوه المقارنة بين المسرح الشعبي التركي

التقليدي وبين الحركات المسرحية الرائدة في الغرب . وقد لاحظ الكتاب والعاملون في المسرح بدهشة أن الفنانين الأوربيين من بريخت الي ايونسكو ، ومن مانيس الي كلي قد استعملوا نفس الأساليب علي المسرح التركي التقليدي علي الأخص ، وفي الفنون التركية عموما . وهكذا نري أن الاتجاه لما هو عصري لم يكن من الصعوبة بمكان حيث إن التراث التركي بكل أساليبه وبقدراته الفنية الخلاقة كان في جوهره وبدون شعور منه عصرياً بدرجة كبيرة .

دعونا الآن نستعرض وجوه التشابه بين أشكال المسرح الغربي ومسرح الأراجوز ، هذا بالأضافة إلي الأنواع الأخري من المسرح التركي التقليدي :

١- إن مسرح الأراجوز لايمثل مفهوم أرسطو للفن المسرحي. ولكنه بدلاً من ذلك يقدم أحداثا غير مترابطة من جهة البناء الفني ، ومناظر مبتورة وبالتالي لا يحتاج هذا النوع من المسرحيات إلي تركيز شديد . وكلا النوعين سواء الأراجوز أو المسرح العصري يجذبه هذا النوع من العرض المسرحي المتحرر من القيود ومن الأشكال المتعارف عليها فهو يقدم شكلاً مرنا مهمته الرئيسية هي أن يذوب ثم يجدد نفسه علي التوالي ، بدلا من أن يتبع الطريق السهل الذي سلكه الكثيرون من قبل . فكل قصة وكل حادثة معرضة لأن تتسع رقعهتا أو تتكمش ، أو يتغير ترتيب حوادثها . والذي يحدد هذه التغييرات هي العلاقة الوجدانية بين المشاهدين والشاشة ، فهي تتطلب المشاركة بين الجانبين .

٢- المسرح التجريدي : الذي أصبح سمة ٩١ العناية بمعانيها أو ترتيبها المنطقي . فمسرح الأراجوز مثل مسرح العبث يستعمل كلمات جوفاء ليؤكد علي فشل القدرة علي الاتصال بين الناس . فلا يبدو أن هناك من يسمع أو يفهم غيره من الناس ، والحوار لا علاقة له بالتسلسل الدرامي ، أما الصراع الدرامي فهو يقوم علي هذه المحاولات المحمومة الفاشلة للاتصال بأي إنسان آخر ، وينتهي الأمر بسخط متزايد وإحباط .

٣- وفي كلا النوعين نجد أن الاتجاه السائد هو تقديم المسرح الشامل حيث القصة والموسيقي والشعر والمهرجون والسحرة كلهم يمثلون أجزاءا متكاملة من العرض .

٤- وأحد الخواص الظاهرة للمسرح التقليدي التركي هي الدرجة العالية من التخصص في شكل العرض ، وهذا يخالف المسرح الخيالي الذي ينتمي إليه المسرح الغربي .

٥- والارتجال أيضاً يعتبر أحد الخصائص المهمة للمسرح التقليدي التركي . والفنان المعاصر يجاهد حتي يعطي إحساسا بأن العرض جاء مرتجلاً ، أو ملهماً بالسليقة .

وهكذا وبعد عام ١٩٦٥ أدرك الكتاب والفنانون والمؤرخون الفنيون الأتراك بما فيهم كاتب هذا الكتاب أن الكتاب العصري قد ابتكر وسائل استعملت من قبل علي المسرح التركي التقليدي . ففي كل نوع من الفنون يوجد بالضرورة شكل فنى تركي السمات نتج عن حاسة التذوق التي تكونت لدي المشاهدين علي مدي القرون . وعند التطبيق نجد أن بعض هذه الأفكار العرقية قد تم تناولها بواسطة الكتاب بثلاث طرق مختلفة من الممكن أن تنطبق علي مختلف أنواع الفنون .

أحد هذه الوسائل هي أن نأخذ الشكل التقليدي الموجود الآن ثم نعطيه صورة عصرية ، فيعاد تشكيل النماذج التجريدية بواسطة تغليفها بطبقة من الشحم وتغذيتها بالأفكار السائدة . وقد تناولنا هذا الاتجاه السطحي عندما قدمنا أمثلة من مسرحيات الأراجوز التي قدمت من خلال ممثلين حقيقيين . ومن الممكن أن نذكر هنا أيضا مسرحية شينديل Sadik Sendil نيجار الدموية Kanli Nigar ، و قصة الدب Ayi Masali لريفيك إردوران Refik Erduran ، ومسرحية أكتاي رفعت Oktay Rifat مسرحية داخل مسرحية Oyun Icinde Oyun، ومسرحية إرول توي Erol Toy المداح Meddah وغيرهم . فقد استهواهم النجاح المادي السطحي السريع مما جعل أعمالهم عند تناولهم للمشاكل السياسية والأجتماعية الجارية تتحول إلي مجرد موكب من القفشات الصبيانية الساذجة . أما في حالة النوع الثاني

من الكتاب قبل مساهمتهم في المسرح التقليدي التركي تحقق مجرد الاقتباس من نوع محدد أو من سيناريو أو من شكل من الأشكال . فهم يعتبرون أن المسرح التقليدي من الممكن أن يقدم لنا أشكالاً فنية متنوعة ليس فقط لنقدها ولكن أيضاً كي تبدع فيها مرة أخرى . فهي تنبع من الأفكار الأساسية التي تمثل جوهر المسرح التقليدي التركي . فالمسرح التقليدي لا يعني بالنسبة لهؤلاء الكتاب مجرد جمع القصص بطريقة سطحية ، ولكنه يعني الشعور بطبيعة المسرح الناضرة بالتقاليد المسرحية والفنية ، وبالروابط الحقيقية بين الجمهور والممثلين ، ومحاولة إعطاء الانطباع بأن العرض جاء مرتجلاً ولكنه شامل في نفس الوقت ، هذا وأن تصاحبه الموسيقي والرقص والغناء كما كان يحدث في المسرح التقليدي التركي . ونري أمثلة علي هذه الطريقة في تناول المادة المسرحية في مسرحيات هالدون تانير Haldun Taner ، وسيرمت كاجان Sermet Cagan ، وصباح الدين كودرت أكسال Sabahattin Kudret Aksal ، وأحمد كوتسي تيجر Ahmet Kutsi Tecer ، وتورجوت أوزكمان Turgut Ozakman ، وكاهيت أتاي Cahit Atay .

وهناك نوع آخر يشبه هذا الأسلوب المبني علي الارتجال وهو ما يعرف بمسرح الكباريه . فكما رأينا أن أحد الخصائص المهمة في الأراجوز هي الهجاء والسخرية الاجتماعية والسياسية . ففي إسطنبول تقدم فرقة هالدون تانير مسرحيات بهذا الشكل تسخر من الحياة المعاصرة في تركيا ، وتوجه قفشاتها إلي المواقف السياسية ، وإلي رحلات الصواريخ إلي القمر . ويحضر هذه العروض جمهور متجاوب يسره أن يري التصنع وهو يظهر علي حقيقته ، وعلية القوم وعظماؤهم وهم يجرون إلي مستوي عامة الشعب . ويستهزأ في هذا العرض بالشخصيات العامة والمنظمات التابعة للدولة ويعتبر هذا كصمام أمان يريح المشاهد من الغضب والاحباط الذي يشعر بهما تجاه القوي التي تتحكم في مصيره .

ومن الممكن أن نتناول الموضوع ليس فقط من منطلق أشكال وتقاليد المسرح التركي المتوارثة ولكن من منطلق أوسع من هذا : أي من خلال القيم الذاتية التي

تحكم كل تقاليد الفن والأدب التركي . ومن هذه الناحية يمثل الأراجوز وضعا فريدا فهو يوحد ويدمج كل فنون التراث التركي . وبالطبع يتوقف هذا علي الموهبة الخاصة، ولكن عندما يتم استيعاب كل ما يحيط بهذا الفن سيتمكن الأراجوز من أن يترك بصمته الفذة عليه .

إضافات عن مسرح العرائس التركي

بينما يمكن اعتبار مسرح خيال الظل التركي المسمي كاراكوز معروفا عالميا منذ عدة قرون ومرتبطاً بتركيا ، فإننا لا نعرف الكثير عن وجود تقاليد متوارثة لمسرح العرائس التركي في الفترة السابقة للقرن ١٦ ، أي الفترة التي سبقت دخول خيال الظل إلي تركيا .

وحيث إن موضوع الكراكوز قد تم تناوله في الصفحات السابقة ، فسأتناول في هذا الملحق الذي أضيف إلي الطبعة الثانية معلومات عن فن العرائس التركي الذي قدم بأشكال مختلفة وممتعة ، وهي معلومات لم تكتشف من قبل . فإن الأتراك لديهم تراث طويل من الفنون يعود إلي الفترة السابقة للإسلام ، ولديهم أيضاً موهبة فطرية لهذه الفنون تضرب بجذورها في أعماق طبيعتهم لدرجة أنهم كانوا يحاولون إرضاء هذه النزعة الفنية علي الرغم من معارضة رجال الدين . فكان لديهم أشكال كثيرة من هذه العرائس ، بعضها استعمل لتقديمه وسائل غير عادية ووسائل لم يستغلها أحد من قبل ومن الأمثلة علي هذا الأجسام الفنية التي علي هيئة الحيوانات والآدميين والمصنوعة من السكر والحلويات ، وبالتالي فهي وقتية فقط ولا تعمر زمنا طويلاً . وكانت كل هذه الأشكال كاملة التفاصيل ، وبعضها كان صغيرا فيمكن لرجل واحد أن يحمله ، وبعضها الآخر كان أكبر حجما لدرجة أنه يحتاج إلي أربعة رجال لحمله أو كان يحمل علي العربات ذات العجلات . ويحصي كاتب هذه السطور في هذه الطبعة الأخيرة عشرة أنواع من العرائس التركية تشتمل علي أشكال متنوعة من العرائس ، هذا بالإضافة إلي الرسومات التوضيحية والصور المصغرة .

وهناك سبب آخر جعل الباحثين يتجاهلون وجود فن كفن العرائس وهو أن النصوص القديمة غامضة ،وهناك لبس حول كلمة دمية أو عروسة ، وحول استعمال الكلمة العربية خيال hayal في اللغة التركية . فكلمة خيال هذه تعني وهم وتصور ومرآة ، ولكن من ناحية المصطلحات المسرحية فهي لا تعني سوي محاكاة imitation أو تمثيل هزلي بالأشارات ، أو مسرحيات قائمة علي المحاكاة . وهي لفظ عام مثل لفظ Wayang الذي يستعمل للعديد من الفنون التي تعرض . وقد كان يستعمل لكلا المسرحين : مسرح العرائس ، ومسرح خيال الظل . ولكن البعض اعتبر أنه يشير فقط إلي مسرح خيال الظل .

أما كلمة دمية في اللغة التركية فهي Kukla ، ولكن هذه الكلمة لم تظهر سوي في القرن السابع عشر ، أما قبل ذلك فقد كانت هناك عدة كلمات تستعمل لأشكال العرائس المختلفة كما سنري فيما يلي . وأصل كلمة Kukla غير واضح المعالم . فهو في اللغة اليونانية يعني عروسة ، وهو موجود في اللغة الصينية في كلمة K'uei - lei للعرائس اللعبة ، وقد استحدث في عام ٦٣٣ قبل الميلاد . أما طريقة نطق الكلمة في عهد تانج T'ang فكانت Kukle . وكلمة Kugutsu أيضاً باللغة اليابانية تعني دمية . وقد أثبت بعض الباحثين أن أصل هذه الكلمة اليابانية يرجع إلي كلمة دمية في اللغة الكورية وهي Klhok - tuk . أما كلمة Kukla الروسية فهي في الغالب أقدم كلمة تعبر عن معني عروسة . وهناك احتمال أن الكلمة يرجع أصلها إلي لغة الغجر التي تسمي الدمية Kuki أو Kukli . وقد يكون الغجر قد نقلوا مسرح العرائس من الهند إلي تركيا وبلاد البلقان . وهناك أيضاً كلمة Kugurcuk أو Kavurcak التي يعود أصلها إلي منطقة وسط آسيا التركية (وهذه الكلمة لها عدة طرق للفظها) . واستعمال كلمة Kukla في تركيا كما أشرت من قبل يعود إلي فترة متأخرة أي في القرن السابع عشر عندما أدخل أهل منطقة وسط آسيا التركية هذه الكلمة إلي الصين ، أو قد يكون قد حدث العكس أي من الصين إلي تركيا ، ولكي غالباً ما يكون انتقال الكلمة قد حدث بالطريقة الأولي حيث إن كلمتي K'uei - lei و Kuo - t'u من المحتمل أن يكونا من أصل أجنبي . وكما سنري فيما يلي هناك

كلمتان في منطقة وسط آسيا تعنيان دمي أو عرائس وهما Kavurcak و Korcak وهما مازالتا مستعملتين في بعض مناطق الأناضول التركية الريفية .

وهناك مصدران تركا بصماتهما علي مسرح العرائس التركي . أحدها أسيوي والآخر وهو ما حدث مؤخراً غربي . والمصدر الأول أهم حيث إن الأتراك قد جاءوا من وسط أسيا واستقروا في منطقة الأناضول . واليوم يسكن منطقة وسط أسيا هذه أمم مختلفة من أصل تركي . فأصل الأتراك يعود إلي حضارات ما قبل الإسلام في وسط آسيا وفي منطقة جبال أورال وكانت الشعوب التي تنتمي إلي هذه الحضارات بوذية و Manichean وكانوا يمارسون عبادة animism و shaminism . وكان لديهم حتي قبل دخولهم إلي الإسلام حضارة علي مستوي عال من الرقي . وكان أهل وسط آسيا يستعملون العرائس لأغراض السحر والتسلية . ونحن يمكننا أن نجد آثارا تدل علي استعمال العرائس لهذه الأغراض في منطقة الأناضول التركية ، والتي يعود أصلها إلي حضارات وسط آسيا . فقد كان سكان وسط آسيا من ال Shamans يستعملون العرائس أساسا كي يساعدوا روح الميت في العالم الآخر ، وكان يساعدهم في هذه الطقوس أرواح تمثلها عرائس صغيرة غير دقيقة الصنع . ويوجد العديد من هذه الأشكال في المتاحف المتخصصة في علوم الأجناس ، وهي بأشكال مختلفة لا تشابه بينها . وفي منطقة ال Shamans في شرق التركستان علي الأخص يستعملون عروسة مصنوعة من الخرق تسمي Kugurcak أو Korcak للشفاء من الملاريا . فهم يعتقدون أن المرض يبتعد عن المريض بعد أن يسحر ال Shamans المرض كي ينتقل إلي جسم العروسة التي تحمل بعيداً . وهم يبجلون في وسط أسيا التركية أيضاً العرائس التي تصنع كهيئة الميت ، ويعتبرونها محلاً للعبادة والتقديس . وهم يطلقون عليها اسم Kugurcak . وبعد أن يصنعوا عروسة مشابهة للميت يأخذ أقارب الميت في تقبيلها ومداعبتها ، ويتمسحون فيها بوجوههم ، ويضعون أمامها أول لقمة من الطعام عند تناولها وجباتهم ويعتبرون أنها تمثل عضو العائلة الذي مات .

ويسمي أهل وسط آسيا هذه العرائس أوثانا أو Fetishes Tos ، ويسميها المغول tungus Ongon . وهي أساساً مصنوعة كهيئة تصنع أيضاص علي هيئة الطيور

والحيوانات ، وعند ذلك يطلقون عليها اسم tuba أو eren ، أما الأتراك الياقوت Yakut Turks فيطلقون عليها أسم tangara أو emeget . وهي مصنوعة من الخرق واللباد ومن جذوع أشجار الزان . وبعضها مصنوع من جلد الثعالب أو الأرانب أو الحيوانات الأخري . ويصنع الأتراك ال توس tos عرائس علي هيئة الأرانب ، والدب ، والنسر ، والسنجاب . ويوجد لدي قبائل ال Uranha معابد حفرت في جدرانها صوامع صغيرة فيها أشكال مختلفة من هذه العرائس أو tos وهي مصنوعة من الخشب وتمثل الطيور الكاسرة ، وطائر الوقواق ، والثيران ، والخيول .

ومازلنا حتي اليوم نجد آثارا لاستعمال العرائس في السحر في المناطق الريفية في الأناضول يعود أصلها إلي الممارسات التي كانت موجودة في وسط آسيا . وأكثر هذه الممارسات هي عروسة المطر . وهي طقوس الغرض منها جعل المطر ينهمر . وهي غالباً عروسة بدائية مصنوعة من عصوين تربطان علي هيئة صليب هذا بالأضافة إلي بعض الملابس القديمة وغطاء للرأس ، وهي تمثل أمرأة ، ويطلق عليها غالباً اسم العروسة ويختلف اسمها حسب المنطقة : العروسة bebek ، رجل الأسمال البالية Caput adam ، المرأة ذات المغرفة ladle woman أو Kepca Kadin ، العروس ذات المغرفة comce gelin أو ladle bride ، المغرفة الصغيرة Kepcecik أو tin ladle ، bodi bostan ، gelin gok ، Kepce basi رأس المغرفة ، وعروس الماء Su gelini ، Kodu gelin وغيرها . وتختلف الطقوس من قرية الي قرية ، ولكن الأطفال الذين يحافظون علي هذه الممارسات غالبا، وهم يصنعون عرائس أو تماثيل غير دقيقة الصنع ويرشونها بالماء ، ثم يحمل هذا الجسم ويطاف به في القرية ويلقي عليه الناس الماء من علي أسطح المنازل . وأثناء ذلك يغنون الأغاني المناسبة أو يلقون عبارات معينة من السجع . ويرش أهل كل بيت يزورونه هذا التمثال بالماء ويعطون الأطفال طعاماً .

والي جانب استعمال العرائس في وسط آسيا في السحر يوجد كذلك تقاليد متوارثة لفن العرائس . ويطلق علي فن العرائس في التركستان اسم Korcak Oyunu .

وهناك نوعان من فن العرائس :

١- Cadir hayal أو Cadir - i - hayal ، وهي تعني حرفياً عروسة الخيمة وهذا الفن عبارة عن عرائس تحرك بالخيوط حيث يمكن تحريك ١٨ عروسة في نفس الوقت . وتقدم المسرحيات ليلا حتي يمكن اخفاء الخيوط ليتمكن المشاهدون من الاندماج في المسرحية .

٢- dest kircak أو Kil Kircak أو عروسة القفاز حيث يتم تحريك عروستين فقط في نفس الوقت . والنوع الثاني في التركستان يسمي أيضاً لاعب العرائس الطائر ، وهو نوع يمارسه لاعب عرائس متجول . ويحمل لاعب العرائس ستارة كبيرة محمولة علي شاشة ممتدة بين قضيبين عموديين ، وتسدل هذه الستارة حتي ركبتيه فتخفي لاعب العرائس وتكون أيضاً خلفية للعرائس . وهي تسمي dest cadir أو col cadir . ولا يري من لاعب العرائس سوي أرجله وقدماه من تحت الركبة . ويوجد في الجزء السفلي لهذه الستارة جيب واسع وعميق . وتكون يدا لاعب العرائس مخفاين داخل هذا الجيب ، ويستعمل هذا الجيب كمسرح للعرائس . ويحمل لاعب العرائس عرائسه داخل هذا الجيب مثلما يحمل الكانجرو صغاره في الكيس ، ويكون مستعداً لتقديم عروضه في أي مكان وتحت أي ظروف . وقد شهد Adam Olearius وهو أحد رحالة القرن السابع عشر هذا النوع في روسيا وكذلك في إيران .

وقد وصفت إحدي المقالات التي كتبت عن مسرح وسط آسيا كشك العرائس ، وهو تبعا لهذه المقال له أربعة جوانب ولكنه بلا ستار ، وطوله متر ونصف ، وارتفاعه متر، وعرضه متر . فارتفاع الكشك أقل من طول الرجل العادي . وقبل فترة الاحتلال الروسي كانت العرائس تصنع من الخشب المزين . وبعد ذلك أصبحت تصنع بطريقة أكثر فنا وتدهن ويلصق عليها شعر ولحية ، وتغيرت أيضاً تفاصيل المسرحيات .

وأنا شخصياً لم تسنح لي الفرصة كي أشاهد أياً من هذين النوعين ، ولكني عندما زرت الاتحاد السوفيتي في عام ١٩٦٢ سنحت لي الفرصة كي أراهما في متحف علوم الأجناس في لننجراد الذي يحوي أكبر مجموعة من هذه العرائس . وبالمثل توجد

بعض العينات في متحف العرائس في موسكو تشتمل علي الكشك المتنقل للاعب العرائس الطائر .

وأفضل دراسة عملت علي نوعي العرائس هي التي قام بها جافريلوف باللغة الروسية . وتشمل هذه الدارسة صحفتين ملونتين بألوان مائية تمثل الشخصيتين الرئيسيتين والعديد من الصور باللونين الأبيض والأسود تمثل لاعب العرائس الطاير والجراب التي يحتوي العرائس . وهو يقدم أيضاً مسرحيتين مترجمتين من كلا النوعين. والنص الأول يسمي المسؤولون الحكوميون ويقدم بواسطة الدمي وقد تم تسجيله في قرية Tio-tepe . وهذه المسرحية تعرض بطريقة ساخرة أحد كبار المسؤولين في روسيا القيصرية ويدعي جاسوال ، وكذلك أحد السكاري ذوي الأخلاق السيئة . ويستمد هذا النوع من مسرح العرائس قصصه وشخصياته دائماً من الحوادث التاريخية ، ومن مختلف المهن ، والجنسيات ، وبعض الشخصيات من قصص الأساطير ، وبعض الحيوانات . أما النوع الثاني فتتقدم عنه الدراسة التي قام بها Gavrilow نصا مترجما إلي الروسية يسمي Kachal pahlavan . والشخصية الرئيسية في هذه المسرحية بأنفها الكبير يعتبرها أهل تركستان غريبة الشكل مضحكة بدرجة كبيرة حيث إن أهل التركستان أنفهم مفرطح أو مستقيم . وتسمي زوجة أو حبيبة هاتوم أوم وأسماء أخري . ويقدم هذا المسرح أيضاً قصص حب ، وقصصاً عن البيروقراطية الروسية ، وقصصاً عن طبيب أوروبي ، وكلها من القصص المحببة علي هذا المسرح . وبسبب مرونة هذه المسرحيات وطبيعتها الارتجالية نجدها تختلف من عرض لآخر حسب استجابة المشاهدين . وتلعب الموسيقي فيها دورا مهما . ويبدأ العرض بصوت الـKarnai وهي آلة نحاسية طويلة يشبه صوتها صوت البوق ، وتوجد أيضاً فرقة موسيقية مكونة من الطبول والدفوف والصاجات وال Zurna (وهي آله تشبه النفير Oboe) . وكان لاعبو العرائس والموسيقيون ينتمون إلي أحد الاتحادات المهنية التي يكونها عارضو الفنون الشعبية . وخلال نظام الحكم السوفييتي بدأ الناس يفقدون الاهتمام بعروض العرائس التقليدية هذه بسبب وصول السينما والمسرح الغربي ، وفقدت هذه العروض شهرتها وأصبحت تقدم فقط في القري البعيدة والمراعي .

وقد وصل إلي علمنا وجود نوع آخر من العرائس من كتاب أحد الرحالة عن تركستان ، وهو عن Sarts (وهم جماعة عرقية تتكلم التركية ، وهم غالبا من البدو الرحل) : والقصة التالية كانت عبارة عن مصارعة بين أحد ال Sarts وعصا ، وكانت العصا تلبس عمامة و Calat . وقد وضع السارت يده بمهارة إلي داخل كم الدمية وأمسكها من رقبتها . ثم رأينا العروسة تلتقط دفا وتضرب به خصمها بعنف علي رأسه . ثم تدحرج الاثنان معا علي الأرض وهما يتصارعان في قنوط . وبعد أن هزمت العصاة أخيرا خلعت عنها ملابسها ودار بها لاعب العرائس علي المتفرجين .

ونجد نفس هذا النوع من العروض في المناطق الريفية في الأناضول التركي تحت اسم (مسرحية العبيط) ، حيث تسمي العروسة التي علي هيئة عصا باسم Aptal ، وهما يتصارعان بنفس الطريقة التي تتصارع بها عرائس مسرحيات Sarts .

ونجد أيضاً نوعي عرائس تركستان هذه موجودة في Uzbeks , Tajiks , Kirghiz , Bashkir . فالوصول الي قرار بشأن المكان الذي ظهرت فيه العرائس في أول الأمر ليس أمراً سهلاً . فبعض الباحثين يرون أنها ظهرت في الهند أول ما ظهرت ، والبعض الأخر يقول إنها جاءت من إيران . ويمكننا أن نخمن أيضاً أنها قد تكون نشأت في وسط آسيا ، ثم وصل تأثيرها الي إيران والصين . ففي إيران نجد نفس نوعي الدمي . ومسرح العرائس هناك مصمم كخيمة ليلية أو كشك لتقديم المسرحيات (مسرحية ليلية) وهي تشبه cadir hayal الذي يوجد في وسط آسيا حيث المسرح في مستوي الأرض ، وعدد العرائس يتراوح بين ستين وثمانين . والسبب الذي من أجله تقدم العروض في الليل هي أن الخيوط تكون عند ذلك غير مرئية للمتفرجين . ويصاحبه أوركسترا صغيرة مكونة من الطبلة والربابة والصاجات . أما النوع الثاني وهو عرائس القفاز فهو يسمي Kachal pahlavan ، وقد أخذ اسمه من الشخصية الرئيسية حيث إن كلمة بهلوان تعني البطل أو الفنان أو الرياضي ، أما كلمة Kachal فتعني الأقرع أو الأجرب أو الأكلف الرأس . وبسبب الشبه الذي بين هذه الشخصية وشخصية الآراجوز – وخصوصا الرأس الأقرع – فإن كثيرا من مؤرخي المسرح الفارسي قد ظنوا أن إيران كانت تعرف مسرح خيال الظل . وقد

قادهم الي هذا التفكير أيضاً بعض التشابه في الإيقاعات وفي الشعر ولكن هذا ليس صحيحاً فإيران لم تعرف مسرح خيال الظل . والمصطلح الذي يطلق علي العرائس في إيران هو lobethaz . وكلا النوعين يحركهما شخصان ، يقف أحدهما خارج الكشك ويشارك في الحوار أو في الأحداث مع العرائس مباشرة ، أما مساعده فيكون داخل الكشك ، وهو الذي يحرك العرائس ويقوم بإلقاء الحوار الذي يبدو بين العرائس . ولاعب العرائس هو الذي يصنعها ، ويطلق عليها اسم surat . وتعمل الرأس والرقبة من الخشب أو الورق المقوي . ويؤدي الرجل الذي في الكشك الأدوار مباشرة أو من خلال آله نفخ صغيرة تسمي Sutak يضعها بين شفتيه . وهي تسمي في الأراجوز التركي Nareke ، وفي العرائس المصرية (Aragoz) Zummara ، وفي عرائس أسبانيا Pito (وهي آلة خشبية لونها فضي أو عاجي كظهر السلحفاة ، وتوضع علي اللسان وينتج عنها صوت خشن ذا نغمات حادة) . وهذه الأخيرة مهمة جدا حيث أن بعض لاعبي العرائس الأتراك كانوا من اليهود الذين هاجروا من أسبانيا في القرن السادس عشر وربما يكونون قد جلبوا معهم هذا التقليد .

وقد نشر أحد الباحثين الروس بحثين كل منهما عن نوع من العرائس الفارسية ، ويشتمل كلا البحثين علي نص أصلي مترجم الي اللغة الروسية من اللغة الفارسية ، ويشتملان أيضاً علي صور تمثل كلا النوعين . وسنقدم نبذه عن إحدي هذه المسرحيات لنأخذ فكرة توضيحية عن الفارسي : هناك حدوته محبوبة وهي أن يتنكر علي هيئة أحد المسلمين الشديدي التدين ويذهب الي بيت قسيس معين في الإبراشية وهو يتنهد ويبكي ويتألم ويدعو ويردد آيات من القرآن ومقتطفات عن الأخلاق السوية . عند ذلك يسر القسيس من هذا الزائر ويهتدي بهديه وبحماسه الديني ويبدأ في تقليده بل وفي منافسته . ويبدأ البهلوان في استعراض معارفة الواسعة فى الدين ، وتعمقه في التراث والشريعة الأسلامية (patristics) ، ويقص قصصا تحض علي التصدق علي الفقراء ، ويسبغ المديح علي المتصدقين ، ويردد أبياتا محببة الي القلوب في بلاد فارس من شعر التصوف ، وهو شعر يسبح بحمد الله الحكيم ولكنه يستعمل هنا كستار كي يشبه الخمر بالحب . ثم يبدأ البهلوان في تعديد النعم التي أعدت للمتصدقين في

الجنة – وهو هنا لا يشبه شوسير في شيء عندما قال لم يذهب الي هناك ولذا فهو لايعرف أي شيء عنها – بل علي العكس ، فهو يتكلم عن الجنة كشاهد عيان ، فهو يتغني بالجنة وحورياتها اللاتي في رشاقة الغزلان ، وبمآدبها الرائعة ونبيذها المتلألىء وتأخذ القسيس النشوة ، فها هو يتذوق فعلا هذه الأنهار من الخمر التي لا يتغير طعمها ، وأنهار العسل التي لا تنضب ، وها هو يتكيء في ظلالها ، علي مسائد بطائنها من الحرير المطرز بالذهب ، ويجمع الفواكة من الحدائق ومن شجر الخوخ والبرقوق والرمان ، ويري فتيات ذوات وجوه كالياقوت والدر يتقدمن لملاقاته ، فتيات جميلات بعيون حور سوداء . وها هو يرقص في جذل – ويكشف بحركاته أن أصله يرجع الي القرود كما يقول علماء التطور – ثم يعطي البهلوان كيس نقوده ، ويرجوه أن يشتري طعاماً لإقامة مأدبة ، ويحضر أفضل نبيذ في شيراز ، ومن الصدف الغريبة أن هذا النبيذ كان موجودا في أحد أركان الحجرة ، مختبئاً مع الجيتار . ويشرب الاثنان ويلعبان الموسيقي حتي يسكر القسيس الورع ، ويترك الكتاب والسبحة . وتستمر المسرحية هكذا علي نفس المنوال ، وقد تطول أو تقصر حسب الرغبة ، وهي تمثل النفاق في الدين .

وما زالت هناك أدلة باقية تشير الي أن من المحتمل أن هذين النوعين من مسارح العرائس قد انتقلا بواسطة أتراك وسط آسيا الي إيران وليس العكس كما يظن البعض فالشاعر الفارسي فريد الدين العطار (١١٢٠ – ١٢٣٠) يقدم في كتابة كتاب الجمل لاعب عرائس تركي يسمي Ustad – Turk الذي لا يبذه أحد في فنه ، والذي كان يقدم العديد من المسرحيات بواسطة عرائسه ، وكان يستعمل سبع ستائر بألوان ورسومات مختلفة ، وكان يقدم عروضه بمفرده دائماً . وكلما بليت دمية كان يصنع دمية أخري بدلاً منها وكانت الدمي تدهن بألوان مختلفة ، وكل دمية تدهن بطريقة تختلف عن باقي الدمي وكان يصنع سبع ستائر ملونة ومليئة بالصور . وكانت الشخصية الرئيسية في القصائد المقدمة هي شخصية لاعب العرائس التركي نفسه . فكان يرمز الي أحد الآلهة أما السبع ستائر فهي ترمز للسبع سموات وكان لاعب العرائس تركي الأصل ولكن هذا لا يعني أن بلاد الفرس قد أخذت فن العرائس عن

الأتراك لأن الأتراك في المسرحيات الدينية الفارسية كان ينظر اليهم علي أنهم قساة وغدارون ، وكان الصوفيون من بلاد الفرس يعتبرون الدين الأسلامي دين قسوة وغدر ، وكان العطار الشاعر هو أحد هؤلاء الصوفين . ويسترعي انتباهنا مصطلحاين في هذا الشعر : أحدهما هو كلمة Perdadari وهي تطلق علي لاعب العرائس، والأخري هي Surat وهي تعني عروسة . وكلمة Perdadari تعني راوي القصص الدرامية الذي يقص قصته وهو أمام قماش ملون عليه صور تمثل الأحداث الرئيسية في القصة. ولكن ٠- وكما أشرنا من قبل- ففي كلا نوعي مسرح العرائس يقف لاعب العرائس خارج كشك العرائس، وهو هناك مثل الـ Perdadari الذي يقف أمام القماش المدهون.

ومن الشئ المثير للاهتمام أن الشاعر الفارسي Nizami يعطي وصفا لأحد عروض العرائس فى كتابه Husrav u Shirin حيث نجد أن الكلمة المستعملة للآشارة الي العروسة هي Iu'betbaz-i gerdun . أما اللفظ التركي لكلمة عروسة فى نفس العمل للكاتب التركي Kutb فهى Kavurcak بدلا من Lubetbaz .

ويوجد وصف مطول لمسرح العرائس الفارسي في كتاب Futuvvetname-i Sultani للكاتب Husain Va'iz Kashifi الذي عاش فى القرن الخامس عشر وكان من المهتمين بعلوم الآخلاق. ويشتمل علي وصف عروستين إحداهما امرأة، والآخري رجل ، ولاعب العرائس يختبئ فى الخيمة ويتكلم بصوتيهما، مرة بصوت رجل ومرة أخري بصوت امرأة . والكاتب يقارن أيضا بين نوعي مسرح العرائس الفارسي.

والي جانب هذين النوعين الرئيسيين فى بلاد فارس هناك أنواع من المسارح أقل أهمية وأقل شهرة من مسرحي العرائس السابقين وتعرف هذه المسارح باسم Humbaziو Arusek . وهناك أيضا التماثيل الكبيرة الحجم التي استعمل بعضها في عروض Taziye الفارسية (Persian Passion Play).

ويعرض متحف Obraztsov لعرائس المسرح في موسكو من هذه التماثيل.

وهناك أيضا مسرحية هزلية تنتمي لمسرح الـ Taziye موجهة ضد الخليفة الثاني عمر (وقائد جيش يزيد في معركة كربلاء كان يدعي أيضا عمر، فهي موجهة ضده أيضا) . وحيث إن الخليفة عمر يعتبره الـ Shiite الفارسيين مغتصبا وقاتلا، فهم فى اليوم التاسع من شهر ربيع الأول Rabi'u'l-avval يقيمون احتفالا لمدة ثلاثة أيام حيث تقام طقوس تمثل فيها مسرحية هزلية وتختم هذه المسرحية بحرق تمثال يمثل عمر .

وعلي الرغم من أن المسرح الشعبي العثماني كان يحظي بتنوع فى أشكال العرائس، كان على عكس مسرح العرائس الفارسي ومسرح خيال الظل التركي . لا توجد لدينا أي فكرة عن الشخصيات ولا عن البرامج التي كانت تقدم فيه. ولكن يبدو أن مسرح العرائس فى تركيا قد سبق باقي الأنواع المسرحية. وهو هنا مثل فن الأراجوز والكوميديا Ortaoyunu (اللذان من نوع الكوميديا المرتجلة) حيث أثر كل منهما فى الآخر. فمن الممكن أيضا أن نفترض أن المسرحيات التي يقوم بها ممثلون حقيقيون ومسرح العرائس قد أثر كل منهما على الآخر. ولهذا فيمكننا دراسة مسرح العرائس التركي من خلال الأنواع الأخري التي لنا معرفة أكثر بها. ولكن علي الرغم من أن لدينا ثروة من المراجع في النصوص القديمة فإنه ينقصها التفاصيل. ويبدو من خلال هذه المراجع أن كلا نوعي مسرح العرائس قد ازدهرا وظلا جزءا مهما من الحضارة الشعبية حتي تعرضا للمؤثرات الغربية فى القرن الثامن عشر. وأحد المصادر الرئيسية هي «كتاب الأعياد» Festival Book الذي يوجد باللغة التركية واللغات الأوروبية. وقد كتبه شهود عيان حضروا هذه الأعياد. وكانت هذه الأعياد تقام تحت رعاية البلاط، وكانت مناسبات خصبة لازدهار الفنون، وكان مسرح العرائس فى مكان الصدارة من هذه الاحتفالات. وتوجد في الكتب التركية مئات من الصور الموضحة الصغيرة التى تمثل أكشاك العرائس والعرائس نفسها التي قدمت فى الاحتفال الذي أقيم فى عام ١٥٨٢ والذي دام أكثر من خمسين يوما وخمسين ليلة، واحتفال عام ١٧٢٠ الذي دام خمسة عشر يوما وليلة. ويوجد مخطوط يرجع الي القرن السادس عشر فى قصر Topkapi يحتوي علي قائمة بأسماء اللاعبين الذين شاركوا في أعياد

١٩٤٢ وأسماء الفرق التي ينتمون إليها، ويوجد في هذه القائمة العديد من العناوين التي قد يكون لها علاقة بمسرح خيال الظل أو بمسرح العرائس، وحيث إن هذه العناوين مذكورة في المخطوط بشكل متقارب فبالتالي هناك علاقة بينها، وأحدها هو الكلمة الفارسية Surathazan أو لاعب العرائس، والآخر هو Cemaat-i piyade cadırları وهي تعني حرفيًا فرقة الخيام المتجولة.

وهذا يعيد إلى ذاكرتنا مسرح الخيام Çadır hayal التركستاني، وقد يكون مسرحًا للعرائس التي تتحرك بالخيوط. وقد ذكر إوليا شلبي Evliya Çelebi رحالة القرن السابع عشر الشهير نوعين من العرائس أحدهما يسمى Kukla والآخر [illegible] أو ركوب العرائس. هل النوع الثاني مختلف عن الأول، وهل يعني هذا لاعب العرائس الرئيسي أم يعني العارض الأول؟ لا يوجد لدينا جواب لهذا السؤال. وهناك أيضًا عدة ألفاظ مرتبطة بمسرح خيال الظل مثل: hayal-i zıll، Yatal-i hall، Sobbazan أو لاعب الشبر، و hayal-i tasvirciyan. وهناك اسمان آخران مميزان هما ayak kuklası أو دمية القدم، والآخر هو Yer kuklası أو دمية الأرض. ونستطيع فقط أن نخمن ماهية هذه الأسماء، فالأول قد يكون أحد أنواع العرائس التي تتحرك بواسطة خيط مربوط في قدم لاعب العرائس. وفي الواقع قد يساعدنا في التعرف عليها ما قصه شاهد عيان ألماني الجنسية كان حاضرًا في احتفالات ١٥٨٢: «ثم أحضر شخص آخر شيئًا له نفس العرض والارتفاع إلى طول البنان وكان محاطًا بقطعة من القماش، ثم جلس أمامه وظل يصفق ويضع بقضيبه، وهنا ظهرت عدة أشكال مختلفة الأشكال الغريبة، وكان من ضمن هذه الأشياء رجل صغير وطيور وحيوانات، ولم يكن يظهر منها سوى الجزء الأعلى من الجسم، وقد ظلوا يتقدمون ويقفزون إلى الأمام وإلى الخلف». أما النوع الآخر وهو دمية الأرض فهو كما نظن يشبه الدمى المنتشرة حتى يومنا هذا في المناطق الريفية، وسنتناول هذا الموضوع بعد ذلك عندما نقص العرائس في مسرح الديكور التي يلعب فيه لاعب العرائس على الأرض.

ومن المحتمل حسب ما وصل إلينا عن طريق المصورين ظهر قديمًا أن معظم مسرح العرائس التركي كان عبارة عن خليط من المشاهد والمرئي. فقد صور مصورون من كاتب الأعياد خلال احتفالات عام ١٦٣٢ وهنا خلال ذلك مسرح العرائس الذي يشبه الخيمة ومعه مهرجون يرقصون. وقد بعد هذا الوصف وهو أحد شهود العيان الألمان أيضًا مزيدًا من الإيضاح: كان هناك [illegible] مصنوع [illegible] كان بشكل خيطية مربعة ومرفوعة، وبداخل [illegible] (أو عرائس كما نسميها)، فكانوا يتكلمون ويتحركون هنا وهناك، وقد فعلوا معنى ما فعلوا حتى [illegible] ودخل أثناء هذا المشهد أيضًا بعض المهرجين الأتراك الذين كانوا يخلطون بعضهم من الخشب ويرقصون، ثم انضموا إلى العرائس، ويعاملوهم كما لو كانوا أحياء ويستطيعون أن يروا كل شيء. وخلال هذا كانوا يحاولون حتى جوهر من الترفيه، وأن يتصرفوا كما لو أنهم يعتقدون أن هذه ليست عرائس بل أشخاص على قيد الحياة. ومن هنا نشاهد بشكل أيضًا بعض الممثلين الذين كانوا يمثلون العرائس أو يربطونهم حول رقابهم. وكان هؤلاء الممثلون يقدمون عرضًا ينتقلون به إلى العرائس.

وهناك نوع آخر في احتفالات ١٧٢٠ وقد ظهر في صور تكون بمصاحبتهما نصان يعطيان مزيدًا من المعلومات عن هذه الاحتفالات، وهذا النوع يشبه العرائس التي تتحرك بواسطة القضبان وهم محمولون على عربة. أما لاعب العرائس فقد اختفى تحت العرائس. ويصف النص أن العربة المتحركة كانت تأخذ شكل السرادق، وكان بداخلها ثلاث عرائس كبيرة في ملابس فارسية [illegible] وقصبين آخرين يحملون الصاجات في أيديهم. أما الجهاز الذي يشغل العربة فكان مخبأً في الداخل. وعندما تدور العجلات كانت العرائس تتحرك وتتأرجح أيديها مثل عقارب الساعة، فبعضها يضرب على الصاجات والآخرون يرقصون. وكانت هذه العربة محاطة بالعديد من المهرجين المقنعين، ولكن الشيء الذي يلفت النظر هو النعامة التي تتحرك وكأنها نعامة حقيقية، وكانت هذه الآلات الميكانيكية في عصر العثمانيين على درجة كبيرة من التقدم، وكان بعضها يحركه عامل مختبئ من المكان الذي اختبأ فيه، وبعضها الآخر يتحرك ربما بواسطة تروس.

[illegible] Jugador de manos [illegible] Pim [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] Pietro Della Valle [illegible] verdugato [illegible] Sarabande [illegible] Ciaccona [illegible]

[illegible]

طوف عالم يحمل عروستين علاقتين وملتحيتين، وفي وضع جانبي، وتلبس كل من العروستين قبعة علي شكل تاج وثوبا طويلا منقوشا بالورد. وتحمل العروسة ذات اللحية البيضاء كرة مزركشة بينما تحمل الأخري ذات اللحية السوداء علي التاج الذي علي رأسها أعلاما لامعة وتشير الي جهة اليمين.

وآخــر نوع يجب ألا نغفــل ذكــره هنا هو شكل من العــرائس تسمي iskemle kuklasi وتعني حرفيا «عروسة المقعد» وكان يعرضها لاعب عرائس من الغجر الذين يقدمون عروضهم في الشوارع، وهي عروسة هزازة وراقصة تتكون من واحد الي اثنين الي أربع عرائس من عرائس صندوق الموسيقي. وفي خلال صدورها خيوط أفقية مربوطة في عمود رأسي، وهذا العمود مثبت علي الصندوق أو علي الكرسي. وعندما يشد العارض الخيط ترقص هذه الدمي علي صوت الموسيقي. واستمر تقديم هذه العرائس طوال القرن الثامن عشر حتي اختفت تماما عندما حل تأثير التقاليد الأوروبية. وظهر في خلال القرن التاسع عشر نوعان من العرائس هما: مسرح العرائس وعرائس القفاز. وقد قدم النوع الأول لاعب العرائس الانجليزي توماس هولدن Thomas Holden وقد ظل هذا النوع مرتبطا باسم هولدن لدرجة أن عروض العرائس الأخيرة مازالت تحمل اسمه. وقد زار هولدن اسطنبول عدة مرات. وكانت المرة الأولي في عام ١٨٨٢ حيث قدم العروض التالية: السمراوان Two Brunettes، وكونشيرتو الزنوج في أحد شوارع باريس Negro Concert in a Paris Street وصعود البالون The Ascent of a Balloon. وقصر لندن المصنوع من الكريستال London's Crystal Palace، وفي المطعم In The Restaurant وكان هولدن كتوما جدا فلم يسمح للعاملين معه في دهاليز المسرح أن يعلموا أسرار صنعته. وحدثت حادثة طريفة عندما سرقت عروسة سندريلا، ثم ظهر بعد ذلك أن الذي سرقها هو مصور أرمني قد وقع في غرامها. وفي عام ١٨٨٤ قدم عرضين، ثم دعي الي مسرح القصر لتقديم عروضه هناك ولكن العرض الذي وفي عام ١٨٨٤ قدم في اسطنبول المسرحيات التالية: سندريلا، والقصة المسحورة والجان Fairy and Jinns، والقصر الراقص Dancing Palace، والمغولي

العظيم Great Moghul، و بوبي الطائر Boby the flyer، و حارس موليجان The Mulligan Warrifying Night، وراقصي الحبل The Two Rope Dancers، وحلم ليلة من ألف ليلة وليلة A One Thousand and one Nights Dream، وشلال الحديقة الاسكندنافية العظيم A Great Waterfallo in a Nordic Garden، وميلاد بوبي The Boby's Birth، ومأدبة القطط Cats Feast، وليلة علي السطح A Night on the Roof، والرجل الثعبان Snake Man. وخلال زيارته في عام ١٨٩٢ قدم عدة عروض، وعندما حضر مرة أخري في عام ١٩١٠ قدم رقصة الأكروبات Acrobatic Dance، وخمسة رجال صينيين Five Chinamen، و السكير المضحك Funny Drundard، والمغولي العظيم The Great Moghul، و الهيكل العظمي Skeleton، والكونشيرتو الأفريقي Africans' Concert، وكهرباء شلالات نياجرا Niagara Falls with Electricity.

وعلي الرغم من أن هولدن كان لا يسمح لأي شخص أن يدخل وراء المسرح فإن الكثير من لاعبي العرائس الأتراك ادعوا أنهم من تلامذة هولدن وقلدوا البرامج التي قدمها. وأحدهم هو حليم بك وهو موسيقار في فرقة إمبريال، وقد تمكن من أن يقدم المسرحية التي تعتبر قمة ما قدمه هولدن وهي رقصة الهيكل العظمي وفي عام ١٨٩٦ قدم أحد لاعبي العرائس ويدعي أمين بك برنامجاً مطابقاً لما يقدمه هولدن، حيث قدم عشرة تابلوهات من ألف ليلة وليلة ورقصة تسمي سيلفايد. وفي العام التالي قدم لاعب عرائس تركي اسمه كامل محمد بك نفس البرنامج الذي كان يقدمه هولدن. وهكذا أرسي أسلوب هولدن في فن العرائس قواعده في تركيا.

أما فن عرائس القفاز فهو يقف في مكان متوسط بين مسرح العرائس المتوارث ومسرح العرائس المستورد من أوروبا. وقد حدث نفس الشيء المسرح الكوميدي. فعندما حاول الممثلين الأتراك أن ينافسوا المسرح الغربي المستورد حديثاً قدموا بعض

المسرحيات المقتبسة من النصوص الغربية ، ولكنهم قدموها بطريقة مرتجلة واستعملوا في أول الأمر مسرحاً مفتوحا يتكون من خشبة ملونة وجناحين ومحاط بإطار . واقتبس مسرح العرائس مسرحياته وشخصياته بنفس الطريقة من هذا النوع من المسرح المسمي Tuluat وتعني المسرح المرتجل .

وهذا النوع من مسرح العرائس مشابه لمسرح Tuluat . والشخصية الرئيسية فيه هي إبيس ، وهو غالبا ما يكون خادما أو شخصية كوميدية ، واهتيار وهو سيد إبيس العجوز . وإبيس مكار وسريع البديهة ، ويلبس طربوشا شكله غير منتظم ، وله شرابه تتأرجح دائماً عندما يتحرك . وهو يتكلم بطريقة خشنة ، ويلعب بالألفاظ ، ويستعمل لغة فاحشة ذات معان مزدوجة . وهاتان الشخصيتان مماثلتان لشخصيتي الأراجوز وهاسيوات في مسرح العرائس ، أو كاقوكلو وبيسكار في المسرح الكوميدي . ويوجد أيضاً شخصيات ثانوية مثل الحبيبين ، وماجور دومو الذي يدبر المكائد ، والذي يحاول الانتقام عندما لا تنجح مكائده . وأم الفتاة والخادمة التي غالبا ما تتزوج إبيس في آخر المسرحية . وتشمل الشخصيات الثانوية الأخري علي مسخرة أو المهرج أو الفتاة الراقصة ، أو الزنجي أو الشيطان ، أو حافظ ، والفتاة الصغيرة كيز ، أو الأجنبي أو الألباني ، أو الشرير ، أو البوليس ، أو الشيخ العربي ، واليهودي ، أو الجني ، أو الفلاح ، وغيرهم وتجدد المسرحيات علي الدوام بالاقتباس المستمر من القصص والأساطير الشعبية ومن نصوص مسرحيات المسرح الكوميدي ومسرح الأراجوز . وقد ظل مسرح العرائس موجوداً طوال القرن التاسع عشر جنباً إلي جنب مع المسارح المعترف بها في اسطنبول . وحتي يومنا هذا نري من حين إلي آخر عروضاً عشوائية من النوعين.

أما مسرح التراث الشعبي فالي جانب استعمال العرائس بغرض السحر كما ذكرنا من قبل فما زال هناك مسرح بدائي ذو عرائس خشنة وذو شخصية فريدة ، وهو يستعمل لأغراض الترفيه في قري الأناضول . وهناك نوع فريدا لا وجود له حسب ما وصل الي علمي سوي في تركيا – هذا علي الرغم من أننا نري نوعاً مشابهاً له في يوغسلافيا ، ولكن هذا قد يعود الي التأثير الذي تركه الأتراك هناك . وقد كان هذا

النوع منتشراً انتشاراً واسعاً ولكنه الآن علي وشك الانقراض ولا نعثر علي مثل هذه العرائس سوي ربما في القري النائية . فقد شاهدت في خريف عام ١٩٧٨ مثل هذا العرض في قرية Silifke علي الساحل الجنوبي للأناضول . وهو يقدم أساساً كما يلي: يرقد أحد الرجال علي ظهره ويغطي جسمه بالأغطية ويمسك بدمية في كل يد من يديه ، ويربط علي ركبتيه عرائس أكبر حجماً ، ثم يحرك العرائس التي في يديه (وهما تمثلان رجلاً وامرأة) وعندما يحاولان تقبيل بعضهما يرفع الرجل رجله ويضع العروسة الكبيرة بينهما ويمنعهما من العناق . ويستمر هذا العرض حوالي نصف الساعة أو خمسة وأربعون دقيقة . وفي Bebek Oyunu أو مسرحية الدمية في Burdur التي تقع في جنوب غرب الأناضول يرقد أحد الرجال ممدداً علي سلم موضوع أفقياً ، ويمسك في كل يد ملعقة مرسومة علي هيئة دمية ، ويربط علي ركبتيه عروسة كبيرة من الخشب . ويغطي جسمه بغطاء ويحمل السلم أربعة أشخاص ، ثم يحرك هذا الشخص العرائس علي أنغام الطبول والمزمار ويجعلهم يرقصون . وعندما يرفع ركبتيه يضع الدمية الكبيرة علي المسرح ، وعند ذلك تخاف الدمي الصغيرة وتختبيء . ويعاد نفس الحدث عدة مرات . وفي نفس البلدة يقدم هذا العرض النساء بطريقة مختلفة قليلاً حيث تجاوب العرائس علي أسئلة المشاهدات . وفي Cankiri في وسط الأناضول يرقد لاعب العرائس ممددا علي عربة . وتمثل العروستان الصغيرتان فتاتين أما العروسة الكبيرة فهي تمثل أعرابيا . وفي Tunceli في شرق تركيا يسمي هذا العرض Bebek أي عروسة، وتمثل العروستان فيه فتي وفتاة أما العروسة الكبيرة فهي القسيس وهو يصلي . وفي Cankiri مرة أخري قد تمثل العروستان الصغيرتان فتاتين من الحريم أما العروسة الكبيرة فهي أحد الخصي السود . وهذا النوع من العرائس له عدة أسماء مثل :, Karacor , Korcak Hemecik وغيرها .









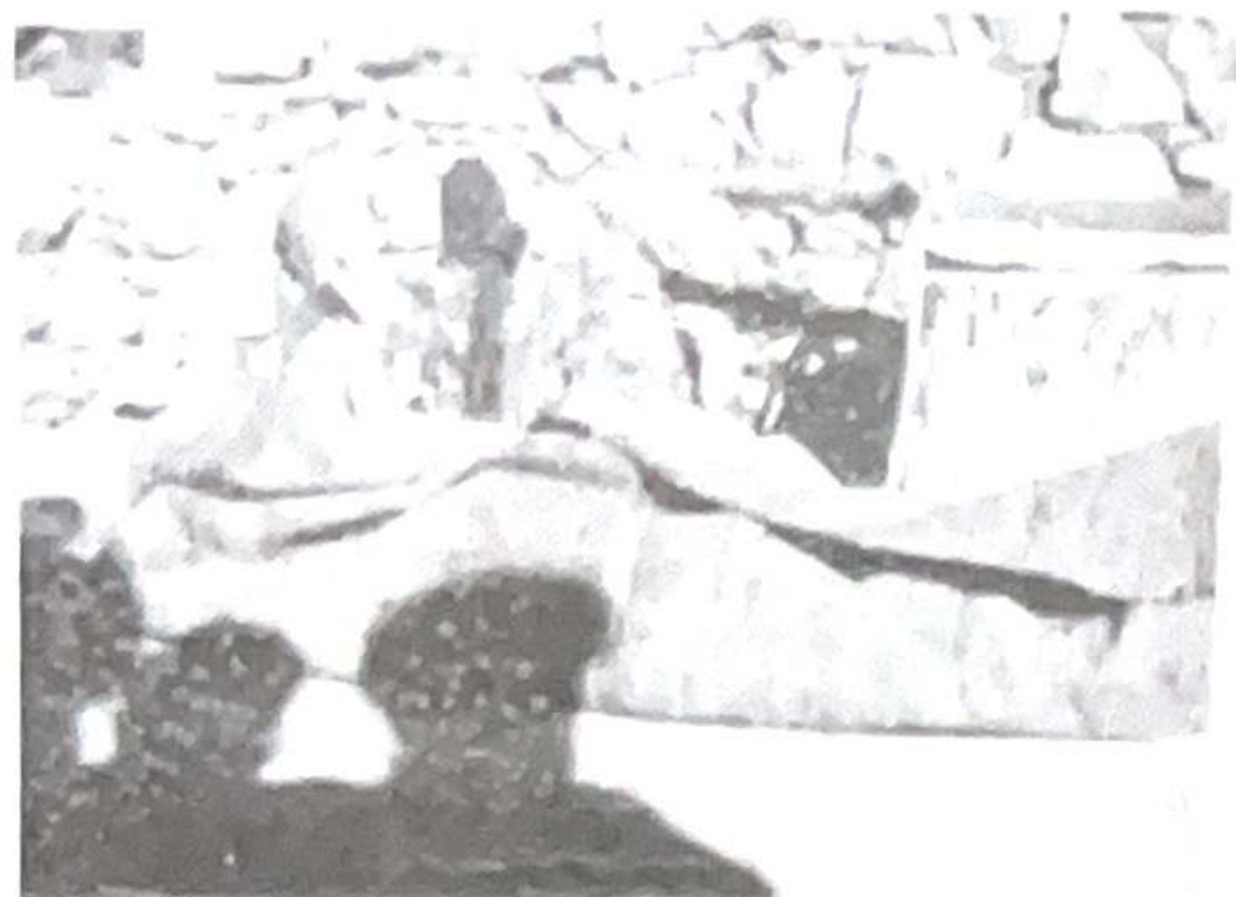
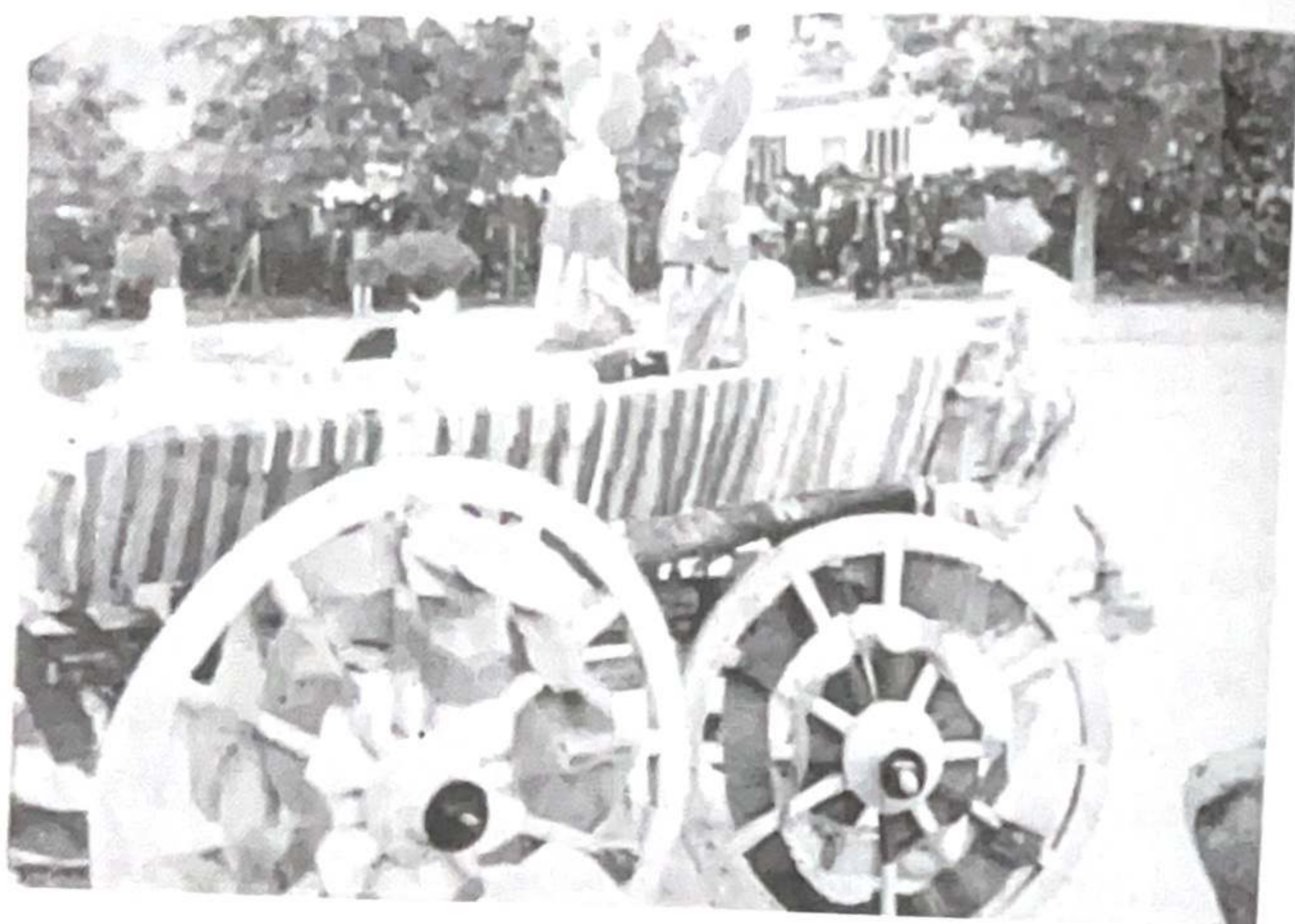










المحتويات

الصفحة

وحدة إصدارات الفنون

وافق مجلس الاكاديمية عام ١٩٩٤ علي انشاء وحدة اصدارات اكاديمية الفنون التي تهدف الي نشر المعارف في تخصصات الفنون المختلفة باصدار الكتب والبحوث المؤلفة والمترجمة والدوريات النشرات والنصوص والمستنسخات والمدونات الموسيقية والاصدارات السمعيه والمرئية .

صدر عن الوحدة

أولاً : الاصدارات المرئية

شريط فيديو يضم الاعمال السينمائية التي تم اكتشافها لرائد السينما المصريه محمد بيومى احتفالا بالعيد المئوي للسينما ومولد محمد بيومى يناير ١٩٩٤ .

بحث وتحقيق : محمد كامل القليوبي

مونتــــاج : رحمه كامل منتصر

إن اغتصاب الخيال من مجتمع ما، هو رهان مؤكد على يأس و ضياع وخضوع هذا المجتمع ، فالخيال قوة مجيء المستقبل ، وحرية الخيال هى الضمان الحقيقى لقدرة مجابهة المجتمع لكل قوى التزمت والقهر ، وطاقة حمايته من الوهن .

والفنون عموما - وعبر مسيرة تطورها - هى مشروع تمرد الإنسان فى مواجهة الانحطاط، كما أنها هى التى تمنحه إمكانية صياغة آماله ومخاوفه، باعتمادها على الخيال /مملكة التصورات، التى تعد الشرف الشعرى للإنسان .

ولا تتحقق صحة أى مجتمع إلا حين تتوافر مؤسسات منظمة ، تتولى تحمل المسئولية الاجتماعية على اختلاف تنوعات مجالاتها، وقد اعتبرت المجتمعات عبر تاريخها أن من قائمة المسئوليات الاجتماعية تربية البدن والعقل، كتوجه اجتماعى أساسى، لكنها أيضا لم تغفل «**تربية الخيال**» .

وأكاديمية الفنون واحدة من المؤسسات التى من مهامها تربية الخيال وإثرائه ، كوظيفة حيوية، تطور موقف الإنسان فى العالم ، وتشحذ تمرده ضد القولبة والشيخوخة، فالخيال خلف كل اكتشاف.

إن التعرف على بنية الخيال فى مسار الثقافة الإنسانية ، هو مفتاح كل دراسة لعلم الإنسان ، ولكل العلوم الإنسانية بما فيها الفنون التى تجسد وتحمل بنية خيال مجتمعاتها. وهذه الإصدارات محاولة تنشد التعرف على إبداعات الخيال فى الثقافة الإنسانية .

رئيس الأكاديمية

أ.د. فوزى فهمى

أربعة جنيهات